

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ EL CARIBE Y LOS ESPEJISMOS DE LA MODERNIDAD

Orlando Araújo Fontalvo

Ediciones Uninorte



GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

EL CARIBE

Y LOS ESPEJISMOS DE LA MODERNIDAD



GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
EL CARIBE
Y LOS ESPEJISMOS
DE LA MODERNIDAD

Orlando Araújo Fontalvo

EDICIONES UNINORTE

2010

Araújo Fontalvo, Orlando.
Gabriel García Márquez, el Caribe y los espejismos de la modernidad / Orlando Araújo Fontalvo. Barranquilla : Ediciones Uninorte, 2010.

119 p. ; 14,5 x 21,5 cm.
Incluye referencias bibliográficas (p. 449-456)
ISBN 978-958-741-082-2 (Impreso)
ISBN 978-958-741-106-5 (PDF)
ISBN 978-958-741-265-9 (ePub)

1. García Márquez, Gabriel,1928---Crítica e interpretación. 2. Novela colombiana--Siglo XX--Historia y crítica. 3. Modernidad. 4. Caribe (Región, Colombia) I. Tít.
(Co863.44 A663) (CO-BrUNB: 98666)



www.uninorte.edu.co

Km 5 vía a Puerto Colombia, A.A. 1569
Barranquilla (Colombia)

Coordinación editorial
Zoila Sotomayor O.

Diseño y diagramación
Nilson Avendaño
Munir Kharfan de los Reyes

Diseño de portada
Joaquín Camargo Valle

Corrección de textos
Victoria Osorio

Conversión a ePub
Dirección en TIC
Víctor Peralta M.

Hecho en Colombia

Mi gratitud a los inolvidables
Cándido Aráus y Fernando Charry Lara.
Y a mis maestros de siempre, Hélène Pouliquen,
Diógenes Fajardo y Manuel Guillermo Ortega.

Para Aura María y Orlando.
Simplemente, por todo.

Introducción
Una pregunta en Yerbabuena

El día en que iba a conocer a Gabriel García Márquez madrugué más de lo acostumbrado. La mañana era helada y en la bella hacienda que fuera refugio del presidente colombiano José Manuel Marroquín, tristemente célebre por haberse dormido en los laureles, mientras el halcón Theodore Roosevelt se llevaba entre las garras el ombligo del mundo, el notable escritor Carlos Fuentes iba a ser nombrado miembro honorario del Instituto Caro y Cuervo. Como sabía que el mexicano era uno de los amigos entrañables de García Márquez, eché a la mochila la mejor edición de *Cien años de soledad* que tenía, salí del apartamento que ocupaba en La Candelaria y atravesé los enjambres de palomas de la Plaza de Bolívar en busca de un transporte hacia la sabana.

Llegué a mi destino casi dos horas después. Me sorprendieron las medidas de seguridad y el *Black Hawk* artillado que sobrevolaba la sede investigativa de Yerbabuena. El remanso en el que investigadores de la talla de José Joaquín Montes adelantaban en silencio su trabajo se había convertido en un hervidero acordonado por la fuerza pública. Revisé mi invitación y comprendí lo que pasaba: las palabras de apertura de la ceremonia estaban a cargo del Presidente de la República, uno de quien es mejor no acordarse. Después de identificarme, ingresé a pie por el sendero de curvas ascendentes que conduce a la residencia colonial, sede de la Biblioteca José Manuel Rivas Saconni. A mitad del camino, un automóvil pasó a mi lado y a través del cristal reconocí el perfil del autor de *Cien años de soledad*. Tal como había intuido, del vehículo descendieron Carlos Fuentes, Mercedes Barcha y García Márquez. Luego de las insípidas palabras del Presidente y del discurso del doctor Ignacio Chaves Cuevas, la brillante intervención del novelista mexicano confirmó su enorme estatura intelectual. El aplauso fue sostenido y García Márquez, emocionado en la mesa principal, congratuló a su amigo batiendo sin cesar sus manos unidas a ambos lados de la cabeza.

El acto terminó y los asistentes, que hasta ese momento habían permanecido en una especie de trance, se arremolinaron en torno a la mesa en busca de una fotografía, un autógrafo o un simple apretón de manos de Carlos Fuentes y, sobre todo, del nieto del patricio liberal Nicolás Márquez Mejía. Saqué entonces de mi mochila la edición de

Cien años de soledad y tomé un atajo para acercarme, pero varios escoltas del presidente me cerraron el paso abruptamente.

Di media vuelta y traté de abrirme paso por uno de los costados del salón. Como Carlos Fuentes estaba en el programa y García Márquez no, la gente que se acercaba al mexicano estaba preparada y le pasaban para su firma ediciones impecables de *La muerte de Artemio Cruz, El espejo enterrado* y *Valiente mundo nuevo,* mientras que al Nobel colombiano lo asediaban con hojas sueltas, agendas y cuadernos de escolar. Por un momento pensé que sería imposible acercarme a García Márquez y traté de encontrar una salida. Sin embargo, después de extraviarme en el barullo, terminé sin proponérmelo justo detrás del novelista más leído del planeta.

García Márquez, con humor y paciencia, firmaba casi cualquier cosa que le acercaban, excepto, claro, las ediciones piratas de sus libros. De pronto, una beldad lo abordó con una invitación para su programa de televisión. Con la diplomacia de un canciller, García Márquez le dijo que cómo no, que sería un placer y que contactara a su secretaria para ultimar los detalles. En ese momento, se me ocurrió apelar al recurso de la nostalgia para atraer la atención de García Márquez. Había leído varias biografías suyas (no autorizadas, por supuesto, que son las mejores), casi toda su obra y buena parte de su trabajo periodístico, de modo que conocía suficiente letra menuda para tal propósito. "¡Maestro! –le increpé a media voz– soy de la tierra donde murió Orlando Rivera". Sin inmutarse, el Premio Nobel terminó de garabatear su firma, le dio la espalda al tumulto y quedó frente a mí. "El gran figurita", respondió con una amplia sonrisa. Sus pupilas se movían a la velocidad de los recuerdos, hasta las tardes en las que el enjuto pintor ilustraba sus primeras narraciones. "Sí, maestro", agregué, "la misma tierra de ciruelos donde usted alguna vez dio un discurso para una reina". García Márquez, visiblemente interesado, precisó: "En efecto, para una reina del carnaval". "¿Pero qué hace un hijo del Caribe en el instituto más cachaco del mundo?", concluyó extrañado.

Pues bien, más de diez años después, la escritura de este libro es la mejor manera que tengo para dar respuesta a esa pregunta.

García Márquez es el más importante escritor colombiano de todos los tiempos; uno de los más grandes de la lengua española; un referente obligado de las letras nacionales; el padre a quien no hay escritor bisoño que no quiera decapitar; quien mejor entendió la

sentencia clarividente de Julio Cortázar: "Vamos a ser escritores, y todo lo que no sea escribir es secundario, así tengamos que morirnos de hambre". El escritor que se puso el overol y se encerró en México a forjar una de las más portentosas manifestaciones de la inteligencia del Caribe. Por ello, resulta tan válido este nuevo acercamiento a su novela, esta relectura a partir de las herramientas conceptuales de la crítica moderna. *Gabriel García Márquez, el Caribe y los espejismos de la modernidad* rastrea la génesis del libro y profundiza en el análisis y en la valoración de la propuesta estética e ideológica cifrada en la textura significativa de *Cien años de soledad*.

Su objetivo es, pues, la definición de la serie de mediaciones de la conciencia discursiva de García Márquez que tuvieron lugar entre las estructuras de *Cien años de soledad* y las estructuras de la sociedad en el momento de su producción. De este modo, el primer capítulo, "El *habitus* de García Márquez", reconstruye el sistema de las disposiciones adquiridas por el escritor en su periplo vital e intersubjetivo. En él analizo la importancia del Caribe en la configuración de la visión ideológica de García Márquez, así como el influjo narrativo de los cantos vallenatos. Me detengo en el aporte de los abuelos en su despertar ideológico y en los procesos de hibridación que se operaron en el espacio cultural del Caribe. Intento, además, determinar la importancia de otras experiencias en su quehacer literario posterior. La actividad cinematográfica, por ejemplo, o su experiencia en Europa. Me esforcé por evitar lo trivial y, en cambio, solamente examiné las potenciales huellas que dejaron en el no-consciente de García Márquez los distintos sujetos colectivos por los que atravesó en distintas fases de su vida y que resultan legibles en *Cien años de soledad.*

En el segundo capítulo, "García Márquez: el encantamiento del mundo o la búsqueda de una racionalidad alternativa", analizo el fenómeno transculturador en el campo de la novela latinoamericana y el surgimiento de un campo Caribe que traslada el centro modernizador de la literatura colombiana. Reflexiono sobre la posición de García Márquez respecto de la modernidad capitalista y el papel del barroco en tanto racionalidad alternativa. Procuro, asimismo, determinar las relaciones de la historia y la literatura en el contexto de la novela, y finalmente, presento el realismo maravilloso, del que nos habla Irlemar Chiampi, como la discursividad disidente y renovadora que adopta García Márquez para transgredir el sistema de la enunciabilidad de América Latina.

Ahora bien, si con el primer capítulo intento precisar el sistema de las disposiciones que el escritor interiorizó en su proceso de socialización, con el segundo, busco mostrar cómo esas disposiciones lo conducen a posiciones ideológicas. Por qué, por ejemplo, García Márquez toma posición en contra del proyecto de la modernidad racionalista de Occidente. ¿Cómo lo hace? ¿Con qué elementos? ¿Desde qué posición? Creo que es aquí donde debe buscarse la elección del escritor, su compromiso, su propuesta no solamente ideológica, sino también estética.

El tercer capítulo lo comprende el análisis de la puesta en forma de los bloques de sentido que he señalado, la estrategia que adopta el narrador, la forma estructural de la novela, la dimensión cronotópica y lo que he llamado los espejismos de la modernidad en *Cien años de soledad*. Es bueno aclarar que se han omitido las conclusiones finales, toda vez que el libro, de principio a fin, ha sido escrito a partir de las conclusiones que he ido sacando a lo largo de los años. Espero, en todo caso, que mi lectura de *Cien años de soledad* más que una concluyente respuesta, sea más bien el origen de nuevos y más perspicaces interrogantes sobre la zaga irrepetible de Macondo.

Orlando Araújo Fontalvo
Barranquilla, julio de 2010

Las principales dificultades de
Cien años de soledad fueron de
tono y de lenguaje. Los hechos,
tanto los más triviales como los
más arbitrarios, estaban a mi
disposición desde los primeros
años de mi vida, pues eran
material cotidiano en la región
donde nací y en la casa donde
me criaron mis abuelos.
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Para Pierre Bourdieu, las acciones humanas no son respuestas instantáneas a un estímulo, sino, por el contrario, el fruto de toda la génesis histórica de sus aspiraciones y preferencias. El *habitus* es precisamente eso: un saber socialmente adquirido, "un conjunto de relaciones históricas *depositadas* en los cuerpos individuales bajo la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción" (1995: 23). El *habitus* puede verse, entonces, como un vasto sistema de disposiciones, *virtualidades, potencialidades*, enfrentado y afectado de manera constante por un cúmulo de variadas experiencias. Así, el sistema de disposiciones que llevó a Gabriel García Márquez a su toma de posición en *Cien años de Soledad* tiene su origen, sin duda, en las específicas relaciones históricas que supuso la infancia del escritor. Es en este período donde, inicialmente, deben buscarse las raíces del libro. El propio autor ha dicho que realmente lo que buscaba al escribir la obra era "darle una salida literaria, integral, a todas las experiencias que de algún modo me hubieran afectado durante la infancia" (Mendoza, 1982: 75).

Nacer en el Caribe y ser criado por los abuelos son dos de los hechos que más determinan la configuración del *habitus* del novelista. Sin embargo, otros factores como el encuentro en Zipaquirá con la diversidad cultural de Colombia, el reconocimiento en Europa de su condición de latinoamericano y la actividad cinematográfica constituyen importantes elementos que se analizarán en detalle.

1.1. El influjo de los abuelos

Es incontestable la relevancia que tiene el entorno social para la configuración de la concepción del mundo de un escritor. El hecho de haber nacido en Aracataca, un pueblito de la costa Caribe colombiana en el corazón mismo de la zona bananera del Magdalena, no

constituye en modo alguno uno más de los detalles biográficos del autor. Por el contrario, es el punto de partida obligado de todo análisis de la obra garciamarquiana, toda vez que allí se encuentran los gérmenes primigenios de su escritura. La idiosincrasia de la gente Caribe, su carácter, su temperamento, su particular visión del mundo, han llevado al escritor a reconocer que a partir de ningún otro espacio ideológico hubiera podido escribir su obra. La gente del Caribe es alegre, descomplicada, dicharachera y ha desarrollado además lo que quizá son sus dos virtudes principales: el sentido del humor y el discurso anecdótico. Juntas, estas cualidades funcionan como un eficaz instrumento para interpretar y comunicar la realidad.

García Márquez nace el domingo 6 de marzo de 1927, un año antes de la matanza de los huelguistas en la estación de Ciénaga, cuando ya la *United Fruit Company* había abandonado el pueblo y El Dorado bananero era cosa del pasado. “A falta de algo mejor, Aracataca vivía de mitos, de fantasmas, de soledad y de nostalgia” (Vargas Llosa, 1971: 20). Es bien sabido que el novelista fue criado por sus abuelos maternos, Nicolás Márquez Mejía y Tranquilina Iguarán Cotes, primos hermanos entre sí. El abuelo fue testigo de excepción del auge del banano. Era un viejo veterano de por lo menos dos guerras civiles, entre éstas, la de Los Mil Días (1899-1903), salvaje guerra civil que causó millares de víctimas y deshizo las finanzas colombianas.

El período de socialización con los abuelos es de extrema importancia para comprender la génesis y la naturaleza del *habitus* de Gabriel García Márquez. El coronel Nicolás Márquez le aporta a su nieto la formación ideológica del patriciado. Todas las contradicciones y ambigüedades de este grupo social son las que resurgen en la toma de posición de *Cien años de soledad*. Contradicciones que deben ser entendidas como naturales dada la naturaleza polisémica y pluriacentuada de los objetos culturales.

Algunos biógrafos del novelista han afirmado que la relación de comunicación y entendimiento entre el abuelo y el nieto se fundaba en la complicidad, pues los dos eran los únicos hombres en una casa llena de mujeres. Lo importante fue que don Nicolás Márquez, llevándolo siempre de la mano, mostrándole y contándole cosas, le enseñó a leer e interpretar la realidad y provocó su despertar ideológico.

El coronel Nicolás Ricardo Márquez fue la persona que más ha ponderado los sentimientos de García Márquez. De él ha dicho que fue la única persona con

> la cual tuvo comunicación en la niñez, que es la persona con quien mejor se ha entendido jamás, que es la figura más importante de su vida, que desde que murió no le ha sucedido nada interesante y que hasta las alegrías de su vida de adulto son alegrías incompletas por el simple hecho de que su abuelo no lo sepa. (Saldívar, 1997: 102).

La guerra de Los Mil Días se inició con una rebelión liberal en contra del corrupto régimen conservador de Manuel Sanclemente, y constituyó una histórica matanza que dejó al país literalmente arrasado. A través de los recuerdos del abuelo, que peleó siempre en el bando liberal, a las órdenes del caudillo Rafael Uribe Uribe, García Márquez "revivió los episodios más explosivos, los heroísmos y padecimientos de esta guerra" (Vargas LLosa: 27). En *Cien años de soledad,* el escritor busca el origen de la modernidad precisamente en las guerras civiles colombianas de finales del siglo XIX. Allí, uno de sus personajes, el doctor Alirio Noguera, resume el clima de intolerancia entre los dos partidos que se disputaban el poder político: *"lo único eficaz es la violencia"* (García Márquez, 1997:196). Es muy significativo, en todo caso, que este falso médico sea extranjero, así como los conservadores e incluso el ejército, mientras que los hijos de los fundadores de Macondo son todos liberales. Es como si el texto sugiriera que América Latina ha heredado una violencia, un estado de anarquía, que, como casi todas sus cosas, le llegó desde afuera. Es claro que el liberalismo también llegó de afuera, por eso, como se mostrará más adelante, aunque los macondinos abrazan el ideario liberal, en realidad no lo comprenden.

El entramado interdiscursivo de *Cien años de soledad* (esto resulta de suma importancia) reproduce la formación ideológica del viejo patriciado. José Luis Romero sostiene que esta élite dirigente ocupó el lugar de las burguesías criollas después de la Independencia y se prolongó aproximadamente hasta 1880. Luego, cuando García Márquez era conducido por su abuelo, a finales de la tercera década del siglo XX, la presión económica desencadenada por la revolución industrial desde hacía mucho tiempo había transformado la estructura social de América latina. La vigencia del patriciado en tanto clase social dominante era cosa del pasado. Resulta previsible que el viejo coronel no tuviera más remedio que hablarle a su nieto con *la nostalgia de los tiempos idos*. Desde luego, se hace imprescindible profundizar en la orientación ideológica de la clase social que evocaba el coronel en sus relatos.

Las burguesías criollas, que se habían conformado en los últimos decenios del siglo XVIII, y que estaban atadas a viejos esquemas

iluministas, luego de consolidada la Independencia, cedieron su lugar de privilegio al patriciado. Es curioso, pues las burguesías criollas fueron precisamente las promotoras de la Independencia. Sin embargo, su proyecto quedó invalidado por un tiempo ante una nueva sociedad que se transformaba con rapidez. En ese panorama caótico, en ese afán de encontrar una opción, surgió el patriciado. Fue un grupo heterogéneo "que se formó en las luchas por la organización de las nuevas nacionalidades, y que constituyó la clase dirigente de las ciudades" (Romero, 1999: 201).

En realidad, el origen del patriciado fue la fusión de las burguesías criollas con los emergentes grupos de poder que aparecieron en la nueva sociedad. La tarea que le correspondió en suerte consistió en dirigir el encausamiento de los nuevos estados luego de que la Independencia desatara los lazos que sujetaban a la sociedad criolla. Como se ve, el patriciado "no era un grupo preexistente, ni fue desde el principio homogéneo" (202). Su nota predominante fueron los intereses encontrados y las ideologías en pugna. Algunos de los subgrupos que lo conformaron mostraron alguna lucidez, pero casi todos "obraron espontáneamente, movidos por sus intereses inmediatos, económicos o políticos, sin preocuparse por la coherencia de sus actos, ni por la legitimidad, ni por sus implicaciones ideológicas" (202). A estos grupos les preocupó más la acción que las ideas.

El patriciado surge, entonces, en un período de gran inestabilidad social e ideológica. Como fruto de los grupos que lo integraban, terminó por ser "entre urbano y rural, entre iluminista y romántico, entre progresista y conservador" (202). Su inequívoca naturaleza criolla le imprimió además una imprecisa filosofía de la vida, pues la vaga ideología del criollismo tenía más fuerza emocional que doctrinaria. Así las cosas, esta nueva clase social dirigente salió de un enrevesado entrecruzamiento de ideologías. Al calor del cambio, el patriciado esbozo la imagen de la nueva sociedad, pero al hacerlo, entrecruzó también distintas concepciones. A la interpretación de la sociedad que el liberalismo había heredado de la Ilustración, le opuso la interpretación romántica. Sin embargo, "resabios de la concepción hidalga latían en la concepción liberal, que suplantó el distingo entre las clases fundado en el origen, por otro basado en la propiedad y la ilustración" (p. 243).

De este modo, en la mentalidad del nuevo patriciado operaron simultáneamente tres ideologías. El sujeto cultural patricio fue, entonces, medio urbano y medio rural, un poco señorial y un poco

burgués. Esta clase social, de caracteres inéditos, reflejó, una a una, todas las contradicciones de la sociedad naciente.

Precisamente, estas contradicciones son las que resurgen en *Cien años de soledad.* Una toma de posición moderna que, no obstante, incorpora en su proyecto elementos provenientes de la *premodernidad*. La idea de solidaridad, tomada como se verá de la ética del vallenato, resulta claramente incompatible con el individualismo de la sociedad moderna. ¿Pero acaso había coherencia ideológica en la conciencia colectiva del patriciado? ¿Acaso en América Latina el proceso de acceso a la modernidad no ha estado plagado de contrasentidos y postergaciones? Además, como afirma Edmond Cros, la literatura no da ningún mensaje monosémico, es inconveniente, cuando no perjudicial, tratar de resumir un texto de ficción a un mensaje ideológico. El estructuralismo genético de Lucien Goldmann sostuvo por mucho tiempo que la principal cualidad del concepto de visión del mundo era la coherencia, la univocidad. El valor estético de una obra era, por consiguiente, proporcional a su grado de coherencia. La sociocrítica moderna considera que es más sensato, en cambio, "tratar de delinear, de definir, de localizar los espacios discursivos de contradicciones en el texto. O sea, si nos interesa en cierto nivel la coherencia del texto, nos interesa todavía más los espacios de contradicciones" (Cros, 1999: 17). Lo anterior permite dar cuenta de la compleja polisemia de un texto literario. Así pues, en lo sucesivo se tratará de definir cómo estas contradicciones textuales relativas a la modernidad, no hacen sino reproducir las contradicciones de la formación social e ideológica del patriciado, así como la *peculiaridad idiosincrásica* de la modernidad colombiana.

Por otra parte, la otra figura determinante de esta época es doña Tranquilina Iguarán, la abuela de rostro inmutable, de cuyos labios el futuro escritor "escuchó las leyendas, las fábulas y las prestigiosas mentiras con que la fantasía popular evocaba el antiguo esplendor de la región […] A cada pregunta del nieto, la señora respondía con largas historias en las que siempre asomaban los espíritus" (Vargas LLosa: 24). Para García Márquez, el mundo de los abuelos era sustancialmente diferente. El del coronel le transmitía seguridad, mientras que el de la abuela, desorientación e incluso terror. Sin embargo, nunca pudo dejar de sentir una fascinación especial y una atracción poderosa por aquel mundo sobrenatural, entretejido de mitos y supersticiones que sería fundamental para la definición del proyecto estético de *Cien años de soledad: Incorporar la maravilla al plano cotidiano*[1].

> Tuve que vivir veinte años, y escribir cuatro libros de aprendizaje para descubrir que la solución estaba en los orígenes mismos del problema: había que contar el cuento, simplemente, como lo contaban los abuelos. Es decir, en un tono impertérrito, con una seriedad a toda prueba que no se alteraba aunque se les estuviera cayendo el mundo encima, y sin poner en duda en ningún momento lo que estaban contando, así fuera lo más frívolo o lo más truculento, como si hubieran sabido aquellos viejos que en literatura no hay nada más convincente que la propia convicción (Cobo Borda, 1995: 96-97).

No sobra anotar que, según Irlemar Chiampi (1983), lo que mejor expresa la estética del realismo maravilloso es el efecto discursivo del encantamiento en el lector. En este particular tipo de discurso, el sujeto responsable de lo que se dice no pretende el extrañamiento del lector. Por el contrario, su propósito no es otro que persuadirlo de que la maravilla está en la realidad misma. De este modo, en *Cien años de soledad* la impavidez del narrador actualiza el tono convincente que la abuela Tranquilina le imprimía a sus relatos. De este elemento del *habitus* garcíamarquiano proviene, sin duda, la serenidad con que el narrador presenta los hechos más insólitos. Bastará con sólo citar el incidente de la estera voladora: “Una tarde se entusiasmaron los muchachos con la estera voladora que pasó veloz al nivel de la ventana del laboratorio llevando al gitano conductor y a varios niños de la aldea que hacían alegres saludos con la mano” (García Márquez, 117). Nótese la naturalidad del narrador. Pero aún más impavidez demuestra la respuesta de José Arcadio Buendía, quien ni siquiera la miró: “Déjenlos que sueñen. Nosotros volaremos mejor que ellos con recursos más científicos que ese miserable sobrecamas” (117). Se subraya en este punto, entonces, la aceptación de lo maravilloso sin más explicaciones, así como la pertinente utilización de un elemento tan cotidiano, tan perfectamente natural como un sobrecamas, que coloca la situación en el ámbito inequívoco de la naturalidad.

La *cara de palo* de la abuela Tranquilina, su particular modo de percibir y comunicar la realidad es imprescindible para iniciar el acercamiento teórico al proyecto estético de la novela de García Márquez. Por supuesto, esta primera fórmula generadora, *incorporar lo maravilloso en el plano cotidiano*, será objeto de un análisis riguroso que permita sacar a la luz conclusiones más precisas respecto del concepto cultural de lo maravilloso y de la complejidad de los elementos que intervienen en el proyecto estético de *Cien años de soledad*

1.2. El sujeto cultural vallenato en *Cien años de soledad*

Y tres razas nos fundimos / para ser expresión de la provincia,
y anduve a lomo de burro /recorriendo pueblos, llevando noticias.
Yo soy el acordeón / que me hice trovador
narrando en un paseo / los aconteceres de la región,
cantando en un merengue / cualquier anécdota que allí ocurría,
y expresando en una puya una picardía
o diciendo en un son una nostalgia / o algún sentir del corazón.
LEGENDARIO TAGUANCHA

El novelista cubano Alejo Carpentier, en una de sus conferencias (1981), sostuvo que el denominador común del Caribe, pese a su extraordinaria diversidad, estaba constituido por el elemento creativo, creador y profundamente vital de su música. La música del Caribe, la cumbia, el merengue, la guaracha, el porro, no es folclor de archivo, sino por el contrario, folclor vivo que cambia, se enriquece y se diversifica cada día. En el Caribe la música es mucho más evidente que el calor o que el mestizaje.

En el caso específico de García Márquez, la música que ejerció una influencia determinante en la configuración de su *habitus* estético fue *el vallenato*. Es claro que se alude al vallenato primigenio, cantado a la manera del mester de juglaría, surgido de las entrañas de la vaquería y cuya cuna va desde Riohacha hasta la zona bananera. En modo alguno se refiere a la música comercial, prefabricada y monotemática que ha infestado las emisoras colombianas en los años recientes.

> Sin lugar a dudas, creo que mis influencias, sobre todo, en Colombia, son extraliterarias. Creo que más que cualquier otro libro, lo que me abrió los ojos fue la música, los cantos vallenatos [...] Me llamaba la atención, sobre todo, la forma como ellos contaban, como relataban un hecho, una historia [...] Con mucha naturalidad [...] Esos vallenatos narraban como mi abuela (Cobo Borda: 114).

El acordeón europeo, la caja africana y la guacharaca indígena, los principales instrumentos con que se interpreta el vallenato, son una fehaciente muestra de integración étnica y cultural. En sus orígenes esta música era compuesta, cantada y ejecutada por un mismo individuo. Además de lo anterior, existe otro elemento que explica la poderosa atracción que en García Márquez ejerció el vallenato:

> No hay una sola letra en los vallenatos que no corresponda a un episodio cierto de la vida real, a una experiencia del autor. Un juglar del río Cesar no canta porque sí, ni cuando le viene en gana, sino cuando siente el apremio de hacerlo después de haber sido estimulado por un hecho real. Exactamente como

> el verdadero poeta. Exactamente como los mejores juglares de la estirpe medieval (Gilard, 1995: 149).

La pasión por esta música se vio fortalecida, gracias a su amistad con el compositor vallenato Rafael Escalona, con quien recorrió los pueblos del Magdalena, el Cesar y La Guajira, y de quien llegó a decir que “es distinto, porque es quizá el único que no conoce la ejecución de instrumento alguno. El único que no se convierte en intérprete de su propia música. Simplemente, canta como le va dictando el recuerdo y permite que a sus espaldas venga la ancha garganta del pueblo, recogiendo y eternizando sus palabras” (159).

Pues bien, cuando se afirma que la música vallenata es uno de los elementos más importantes en la configuración del *habitus* estético de García Márquez, se tiene en mente la particular axiología que se evidencia en el proyecto estético del vallenato costumbrista. El producto musical elaborado a partir de la cotidianidad de las gentes humildes del Valle de Upar, del Magdalena y de La Guajira es, de manera principal, un eficiente sistema de interpretación del mundo. A través de estos cantos se actualizan, en un amplio trasfondo cultural, los diferentes sistemas éticos de toda una región. El vallenato, en últimas, más que un simple relato cantado, es una evaluación del mundo de carácter simbólico, cuyo objetivo primordial es la producción de una ética particular.

Edmond Cros ha sostenido que la cultura es el ámbito donde la ideología se expresa con mayor eficacia. El vasto conjunto de manifestaciones concretas de la cultura, tales como las prácticas sociales y discursivas, se encarga de “enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad” (Cros, 1997: 9). Al tiempo, dichas prácticas configuran una conciencia que garantiza la continuidad de lo que el investigador francés ha llamado un *sujeto cultural*. Esto es, una instancia ideológica que integra a todos los miembros de una colectividad y los remite a sus correspondientes posiciones de clase. Los cantos vallenatos son precisamente eso: prácticas discursivas, manifestaciones concretas de la ideología de las que emerge un sujeto cultural. Su función objetiva es mantener y reproducir una organizada red de sentimientos, valores y expectativas que comparten los miembros del grupo social pueblerino y campesino del valle situado entre la Sierra Nevada, la cordillera de los Andes, el río Magdalena y el sur de la península de La Guajira. Para comprender mejor el proceso de identificación que implica lo anterior, se han revisado algunos de los rasgos más importantes de este ambiente cultural[2].

En estos pueblos existe un sólido sentimiento de solidaridad, pues todos se conocen y las relaciones sociales se dan "cara a cara". La religiosidad de la gente con frecuencia se ve salpicada de animismo y superstición. Los apellidos funcionan como una fuente de prestigio. Los comportamientos y papeles sociales se heredan de una generación a otra (las famosas dinastías). Hay una decidida tendencia al "pique", esto es, al enfrentamiento entre sujetos de reconocida habilidad: comilones, hacheros, acordeonistas, etc. Finalmente, y esto resulta importante, hay un afán por la recuperación memorial del pasado, y a su exposición como modelo del presente. La gente mayor emplea siempre las fórmulas *cuando yo, este pueblo antes, me acuerdo, esto no siempre fue así, las cosas han cambiado mucho*.

La música que se produce en ese ámbito expresa, en primera instancia, un marcado carácter sexista. En el caso de los hombres, por ejemplo, el consejo cultural es vitalista, por no decir dionisíaco: la vida es para gozarla en la parranda y con mujeres. Claros ejemplos de lo anterior los hallamos en el paseo *La Caja Negra,* de Rafael Valencia: *El hombre que trabaja y bebe / déjenlo gozar la vida / porque eso es lo que se lleva / si tarde o temprano muere / después de la caja negra, compadre / creo que más nada se lleve […] Todo el que tenga sus bienes/ que se los goce bastante/ creo que lo más importante/ es que goce con mujeres/ que tarde o temprano muere/ y sus bienes/ no sabe qué se los hacen.* Sucede lo propio en *el Amor amor: Este es el amor amor / el amor que me divierte / cuando estoy en la parranda / no me acuerdo de la muerte.*

El paseo *No me guardes luto,* del juglar Armando Zabaleta, fallecido en 2010, constituye una de las mejores muestras de la clara orientación vitalista del vallenato: *Negra, si me muero no me guardes luto / que el muerto no oye, ni ve ni entiende / ahora que estoy vivo es que debes quererme / así recibo tus caricias con gusto / si yo me muero no te voy a oir llorando / ni te voy a ver con traje negro / ni te voy a oír cuando me estés rezando / ni te veo llevarme flores al cementerio.* Alejandro Durán dice lo mismo en *La mujer y la primavera: Debemos gozar la juventud / porque el tiempo que se va no vuelve / porque entonces tenemos salud / y esto les advierto a las mujeres.*

La puya *Mi testamento,* de Julio de la Ossa, puede servir para

resumir el prestigio social del mujeriego: *Ya yo hice mi testamento/ por si acaso me muriere/ dejé trescientas mujeres/ llenas de agradecimiento/ hijos, tengo medio ciento/ legítimos y naturales.* Pero si entre los hombres los cantos vallenatos prestigian y reproducen los valores del parrandero y del mujeriego, demandan de las mujeres, en cambio, fidelidad y abnegación. El merengue de Rafael Escalona, *La Maye,* permite ilustrar cómo se reproduce el contra-valor femenino de los celos: *Lo que no quiero es verte celosa / lo que no quiero es verte llorar / porque esa pena te va a matar / y entonces tengo que buscar otra.* Del mismo modo que en el paseo *Carmen Díaz,* de Emiliano Zuleta, en el que la conciencia colectiva le recuerda a la mujer que debe tolerar la infidelidad del marido: *Me le dice a Carmen Díaz / que sufra y tenga paciencia / ¿o es que ella no sabía / que Emiliano es sinvergüenza?* O en el merengue *Con la misma fuerza*, del propio Zuleta Baquero: *La señora Carmen Díaz/ me vive mortificando/ no sabiendo que Emiliano/ se rebusca todavía/ y Emiliano entre más días / vive más entusiasmado/ siempre estoy enamorado/ consigo mujeres buenas/ no estoy solo en Villanueva/ siempre vivo acompañado.*

Así mismo, la mujer debe entregarse sólo por amor, pues el amor interesado tiene una sanción negativa. *El Amor comprado,* de Armando Zabaleta, permite ejemplificar esta situación: *Porque es muy triste que una mujer / se entregue a un hombre por interés / porque ese hombre no la puede querer / pero ni ella puede quererlo a él [...] El amor comprado nunca es sincero / ese que se consigue sin moneda / ese sí es puro y verdadero.*

Un elemento axiológico de la música vallenata que no se debe pasar por alto lo constituye el hecho de que el campo es mejor que la ciudad. Adolfo Pacheco recoge este sentir y lo expresa con acierto en *El viejo Miguel: Yo me desespero y me da dolor porque la ciudad / tiene su destino y tiene su mal para el provinciano [...] A mi pueblo no lo llego a cambiar por ningún imperio / yo sigo mejor llevando siempre vida sencilla.*

El paradigma axiológico que orienta el comportamiento de estos pueblos y que se hace evidente en su música se sintetiza de la siguiente manera: 1. Para los hombres, la vida debe ser parranda, goce y mujeres. 2. Para las mujeres, el hogar, la familia y la fidelidad conyugal. 3. Es mejor el campo que la ciudad. 4. La memoria del

pasado rige la interpretación del presente. 5. La solidaridad domina las relaciones sociales. Ahora bien, la ética del vallenato, que supone esencialmente una concepción conservadora, pragmática, patriarcal y machista del mundo, constituye un elemento claramente premoderno que se integra en el proyecto estético de *Cien años de soledad* con elementos provenientes de la modernidad. Este espacio de contradicción será entendido como el resultado de la reproducción textual de las contradicciones ideológicas de la formación social del patriciado. En una palabra, la contradicción será asumida como una característica inherente y enriquecedora de los objetos culturales y no como una deficiencia estética.

Lo verdaderamente importante en la relación del vallenato y la obra de García Márquez, no es que mencione a Escalona o a Francisco, El Hombre, elementos temáticos que de momento no se consideran relevantes. En cambio, se subraya, eso sí, la deuda que el proyecto estético de *Cien años* tiene con el sujeto cultural que se pone en escena en la enunciación de los cantos vallenatos. Es bueno recordar que ese sujeto cultural al que se ha estado aludiendo, es un sujeto transindividual que se vierte en las conciencias individuales por medio de prácticas discursivas específicas, esto es, microsemióticas específicas. Lo interesante es que cada microsemiótica "transcribe en signos el conjunto de las aspiraciones, de las frustraciones y de los problemas vitales de los grupos implicados" (Cros, 1999: 15). En conclusión, cuando García Márquez se sienta en México a escribir *Cien años de soledad* no selecciona los signos que va a utilizar de un español abstracto e ideal, sino que selecciona sus signos en el conjunto de las expresiones semióticas reproducidas por el sujeto cultural vallenato al que él perteneció en el pasado. De este modo, en la novela de 1967 se redistribuyen las formaciones sociales, ideológicas y discursivas en las que estuvo inmerso el escritor. La música de los juglares supuso para García Márquez un producto estético elaborado a partir de un sistema de valores compartidos. En el campo de la música, el novelista halló las respuestas que no había encontrado en los libros. Cuando cayó en la cuenta de que en los cantos vallenatos la memoria del pasado dominaba la interpretación del presente, pudo percibir sin problemas la nostalgia de su abuelo, el coronel Nicolás Márquez, añorando los tiempos en que no había llegado a Aracataca la hojarasca de los emergentes. Cuando escuchó los versos vitalistas de unos campesinos parranderos que reclamaban de sus mujeres conformidad y paciencia, mientras ellos *«se tiraban a la perdición»*, pudo ver a su abuelo empecinado en empujar a la historia, y a su abuela Tranquilina sosteniendo la casa para que no se

les viniera encima. La religiosidad animista de la música vallenata también le hizo entender el mundo alucinante de su abuela, y el desparpajo de su oralidad a flor de piel. Aquella música provinciana había hecho visibles los matices que la inmediatez no dejaba ver. Los juglares campesinos, sin saberlo, habían hecho coherentes las contradicciones de su misma conciencia colectiva.

Todo lo anterior se materializa en la puesta en forma de *Cien años de soledad:* la antinomia de los personajes masculinos y femeninos, donde la axiología imprime en los primeros el arrebato de las parrandas, la guerra y los inventos. Úrsula lo dice mejor: *"Así son todos…locos de nacimiento"* (293). Los esquemas femeninos de pensamiento están dominados, en cambio, por la mesura. Para García Márquez, "las mujeres sostienen el mundo en vilo, para que no se desbarate mientras los hombres tratan de empujar la historia» (Cobo Borda: 79). La música vallenata aporta también la imagen cultural que las mujeres deben observar. La dimensión sexual de éstas se ve reprimida a causa de su condición de "señoras de la casa". Mujeres como Úrsula o Fernanda se convierten, a pesar de los hijos, en seres asexuados. Las excepciones que confirman esta premisa son, por supuesto, las putas y las concubinas, es decir, Pilar Ternera y Petra Cotes.

El apellido Buendía identifica a su portador como miembro efectivo de la dinastía más influyente y representativa de Macondo. Funciona, a todas luces, como una fuente de prestigio social, tal y como en el vallenato. En la tienda de Catarino, alguien le grita a Arcadio: "No mereces el apellido que llevas"(212), Úrsula también le increpa: "Eres la vergüenza de nuestro apellido" (216). En cambio, el apellido de Aureliano José hace que los soldados, acostumbrados a obedecer, desoigan la orden de disparar: "Es un Buendía, explicó uno de ellos" (260).

Del mismo modo, la certidumbre de que el campo es mejor que la ciudad es evidente en la evolución socio-histórica de Macondo. Un microcosmos que de ser un pueblo idílico, donde sus 300 habitantes se conocían entre sí, "nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto" (90), deviene en un remolino de vicios y males cuando se transforma en ciudad. Así como en el vallenato, esta parte de la novela refleja un ambiente rural en el que la solidaridad domina las relaciones sociales. El patriarca "decidía el trazado de las calles y la posición de las nuevas casas, de manera que nadie disfrutara de privilegios que no tuvieran todas"(126). Lo que ayuda a comprender

el origen de la idea garcíamarquiana según la cual la soledad es lo contrario de la solidaridad.

> Nadie ha tocado el punto que a mí más me interesaba al escribir el libro, que es la idea de que la soledad es lo contrario de la solidaridad y que yo creo que es la esencia del libro. Eso explica la frustración de los Buendía, uno por uno; la frustración de su medio, frustración de Macondo. Y yo creo que aquí hay un concepto político: la soledad considerada como la negación de la solidaridad es un concepto político. Y es un concepto político importante. Y nadie lo ha visto o, por lo menos, nadie lo ha dicho.
>
> La frustración de los Buendía proviene de su soledad, o sea, de su falta de solidaridad, la frustración de Macondo viene de ahí y la frustración de todo, de todo, de todo (González, 1979: 55).

La frustración de sus criaturas provendría, entonces, de la deliberada negación de uno de los principales valores del paradigma axiológico de la música de los juglares. El razonamiento es el siguiente: si los vallenatos dicen que la adhesión a la causa de todos es fuente de prestigio, de amigos y de felicidad, pues entonces la ausencia de este valor sólo puede significar lo contrario: soledad y frustración. El individuo racional de la edad moderna es el centro del mundo, el origen de la ciencia, la moral, la nueva historia y el progreso, pero es un ser que erróneamente piensa que sólo depende de sí mismo, por eso su individualismo y su soledad. De este modo, la idea de que nadie disfrute de privilegios que no posean todos, no solamente es una postura comunista, sino que supone también un enorme componente de utopía.

Bourdieu ha demostrado que en todos los campos hay competencia y lucha por acumular capital. Resulta difícil concebir un campo en ese estado de equilibrio. Sólo en el Macondo primitivo ninguna casa recibía “más sol que otras a la hora del calor” (89). Sin embargo, esto supone también un severo cuestionamiento a uno de los pilares sobre los que se levanta la modernidad: la supuesta democratización de la riqueza social, una de las banderas que enarboló la burguesía en su época de ascenso. Obviamente, es bien sabido que cuando sobrevino su triunfo, la burguesía perdió el componente de crítica y se volvió afirmativa de sus intereses. De hecho, como se verá más adelante, ni la felicidad ni la libertad (mucho menos la solidaridad) son compatibles con la idea de progreso que caracteriza a la modernidad. Luego, la esencia de *Cien años de soledad* es, precisamente, la contradicción entre progreso moderno y solidaridad premoderna.

En suma, las mil y una peripecias de los Buendía no tienen la escueta misión de comunicar acontecimientos particulares, sino que, como en los cantos vallenatos, funcionan como un mecanismo de reproducción cultural. En términos de Mukarovsky, tanto en el vallenato como en la obra de García Márquez predomina la función autónoma, de carácter simbólico, sobre la función comunicativa.

1.3. Diversidad cultural e identidad

Con casi dieciséis años, y luego de sucesivas estancias en Barranquilla y Sucre, García Márquez consigue una beca para realizar su bachillerato en Zipaquirá. La misma pequeña y fría ciudad de "decrépitos balcones de maderas destripadas por los hongos" (322) en donde Aureliano Segundo "se extravió por desfiladeros de niebla, por tiempos reservados al olvido, por laberintos de desilusión" (322). En ese "páramo amarillo donde el eco repetía los pensamientos y la ansiedad provocaba espejismos premonitorios" (322), el novelista conoció de cerca el desamparo, pero al mismo tiempo, tuvo acceso a la diversidad cultural del país. "La inconfundible dicción del páramo" (322) no significó simplemente una manera distinta de apropiación de la lengua, sino que, sobre todo, fue la revelación inequívoca de un modo distinto de percibir la realidad, de conformar el pensamiento, de estructurar la sociedad y de construir una identidad cultural.

> Creo que en Zipaquirá lo importante fue la confrontación de culturas con el resto del país, no sólo con el interior. Creo que, al final, la gran suerte que tuve fue que me enviaran al Liceo Nacional de Zipaquirá porque era el internado de todos los pobres becados del país. Yo recuerdo haberme peleado por el San Bartolomé de Bogotá, pero ahí no había nada que hacer: era el colegio de las grandes recomendaciones, de las grandes familias del país, de los políticos. Entonces me enviaron para Zipaquirá, que era el siguiente y que era mucho mejor. Todo lo que aprendí se lo debo al bachillerato" (Cobo Borda: 12-13).

De otra parte, el régimen conventual fue muy propicio para el desarrollo de su formación literaria. Allí, estimulado por el maestro Calderón Hermida, leyó en la biblioteca del colegio mucha literatura colombiana y universal. Conoció entonces la poesía piedracielista[3], que se convirtió pronto en su pasión dominante. De igual modo, se acercó a *La montaña mágica, El conde de Montecristo, Los tres mosqueteros, Madame Bovary,* y un libro a todas luces fundamental: *Las Profecías,* de Nostradamus. De esta época fructífera en lecturas, mediados de la década del 40, son también sus primeros poemas y cuentos propiamente dichos, y sus pinitos periodísticos en la *Gaceta Literaria* del Liceo.

Una vez finalizado el bachillerato, García Márquez inicia, en la Universidad Nacional de Colombia, la carrera de Derecho. No obstante, a raíz de los hechos del 9 de abril de 1948[4], se ve obligado a regresar a la costa. Este hecho es fundamental para el *habitus* del novelista, toda vez que supone una transformación sustancial en su concepción literaria. Se dio cuenta, por primera vez, de "que podía haber correspondencia entre lo que estaba leyendo y lo que estaba viviendo y lo que había vivido siempre" (119). La temporada de Cartagena le dio la oportunidad de conocer a personas definitivas en su aprendizaje literario, entre éstos, el poeta y pintor –luego novelista– Héctor Rojas Herazo, Gustavo Ibarra Merlano, profundo conocedor de los Clásicos, y Clemente Manuel Zabala, lector de literatura francesa y jefe de redacción de *El Universal,* diario para el que García Márquez prestaba sus servicios. El encuentro de García Márquez y Rojas Herazo resultaba de vital importancia, ya que ambos andaban en lo mismo: tratando de elaborar un sistema poético que les permitiera interpretar lo que los rodeaba.

En Barranquilla, la cosa resultó aún mejor. Al lado del también escritor Álvaro Cepeda Samudio, los pintores Alejandro Obregón y Orlando Rivera, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor, el catalán Ramón Vinyes y José Felix Fuenmayor conformó lo que se ha dado en llamar el Grupo de Barranquilla o, como prefiere García Márquez, *"los mamadores de gallo de La Cueva".*

Aparte del reencuentro con el Caribe, de por sí ya muy importante, estas dos épocas, en Cartagena y en Barranquilla, se caracterizaron por la lectura de mucha literatura, tanto clásica como norteamericana y europea. De igual modo, el ejercicio periodístico en *El Universal* y *El Heraldo* le sirvió para poner en práctica todo los recursos técnicos que iba adquiriendo a través de la lectura. No es coincidencial, entonces, que *La hojarasca*, su primera novela, sea precisamente de esa época.

Si bien es indudable la importancia que tuvo el periodismo en la consolidación literaria de García Márquez, no es menos cierto que la visión del nuevo periodismo, heredada de Hemingway, es mucho más determinante en novelas como *El coronel no tiene quien le escriba*, y menos en una obra como *Cien años de soledad.* Sin embargo, los siguientes factores sí resultan relevantes en la estructuración del *habitus* que habría de desembocar en la toma de posición que se lee en *Cien años de soledad*: Europa y el cine.

1.4. Imagen conceptual de América Latina

Esta experiencia es fundamental, pues al entrar en contacto con la cultura europea toma conciencia de su auténtica condición de latinoamericano. El problema de su propia identidad, necesariamente, tuvo que derivar en la pregunta por *el ser* de todo el continente.

> Estoy convencido de que si no hubiera estado en Europa en el momento en que estuve, mi concepción de América Latina y, particularmente del Caribe, sería distinta. Europa me enseñó, primero, que era latinoamericano, porque cuando fui sólo conocía Colombia [...] No había tenido posibilidad de viajar por el resto de América Latina y, por consiguiente, no tenía una concepción geográfica, ni emocional, ni cultural de la América Latina. Pero en los cafés de París conocí a los mexicanos, a los guatemaltecos, a los bolivianos, a los brasileños, y me di cuenta de que yo pertenecía a ese mundo, que no era solamente colombiano sino latinoamericano. Y en relación con Colombia, me di cuenta de lo diferente que era yo de los europeos, siendo colombiano. Y no que unos fueran mejores o peores que otros, sino que éramos completamente distintos (271).

Este elemento del *habitus* de García Márquez, el hecho de tomar conciencia sobre la diferencia de visiones de mundo entre América Latina y Europa, es esencial para entender la elección que, años más tarde, el autor efectuaría para discernir el tipo de escritura que utilizaría en *Cien años de soledad*. García Márquez debió pensar que si era distinto por el hecho de ser latinoamericano, el instrumento para comprender su realidad necesariamente debía brotar de América Latina. En este sentido, el autor colombiano se acerca a la tesis de su colega cubano Alejo Carpentier, según la cual todo en este continente es desmesurado, maravilloso, pues el auténtico espíritu de América, su naturaleza propia, no es otra que el barroco. Las características del barroco están presentes desde la misma apertura de la novela y constituyen la puerta de acceso para el análisis de la postura ideológica de García Márquez.

Europa, insisto, le permitió a García Márquez ver lo que no había visto, y desde ese instante, su búsqueda a través de la literatura de una definición de la identidad cultural de Latinoamérica, contaría, a no dudarlo, con más y mejores elementos de juicio. Las experiencias de Zipaquirá y Europa pusieron, entonces, a García Márquez de cara contra una realidad multicultural y plurilingüística. El contacto con otras maneras de percibir y construir la realidad favoreció su visión del Caribe y de Latinoamérica. Del mismo modo, puso sobre el tapete la cuestión de la identidad que será fundamental para comprender la toma de posición del novelista. De otra parte, el reencuentro con el Caribe constituyó un puente entre la realidad y la literatura que

resultó de suma importancia en la formación literaria de García Márquez. Muchas de las personalidades que frecuentó en Cartagena y Barranquilla le hicieron grandes aportes técnicos e ideológicos a su formación de escritor.

1.5. La palabra y la imagen en el cine y la literatura

En México, luego de publicar varios libros sin mayor reconocimiento, García Márquez deja la escritura en una suerte de remojo y se dedica por completo al cine. Quizá no se daba cuenta, pero lo que buscaba en el fondo era lo mismo: un instrumento válido de interpretación de la realidad.

> Hubo un momento en que el cine me interesaba mucho más que la novela. Consideraba que era un medio de expresión con el cual se podía ir mucho más lejos que con la literatura. Suspendí el trabajo literario por un tiempo y me fui a trabajar a México en el cine. Te puedo asegurar que prácticamente todas las historias que están en *Cien años de soledad* estuvieron en la mesa de los productores de cine y las rechazaban porque decían que eran inverosímiles y no llegaban a la gente. Entonces me sentí muy desilusionado. Me sentí tan desahuciado en el cine que empecé a escribir Cien años de soledad, que siempre dije que está escrita contra el cine en el sentido de demostrar que la literatura tiene mucho más alcance, mayores posibilidades de llegar a todo el mundo, que el cine (Sorela, 1989: 128-129).

La actividad continua y sistemática en un campo de producción cultural distinto al campo literario, y su consecuente fracaso, le abrió los ojos a García Márquez. Le hizo ver que lo suyo esencialmente era la palabra, la escritura. Creo que el gran hallazgo de esta época fue comprobar que, efectivamente, el cine y la literatura eran sistemas modelizadores sin equivalencias integrales. El paso del campo literario al cinematográfico, a causa de la disímil extensión de sus productos textuales, implica una transfiguración drástica del material de partida. Se ven transformados los contenidos semánticos, las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos. La literatura, sostiene Pere Gimferrer, “puede decir con extensión, y en cierto modo con intensidad, cosas que el cine sólo puede expresar visualmente y con las limitaciones derivadas del lenguaje visual y de la duración” (Gimferrer, 1996: 75).

En los escritos de García Márquez, por demás, la relación entre la palabra y el objeto tiene un carácter indefinido. En otros términos, existe un acucioso trabajo con el lenguaje que busca crear nuevas imágenes a partir de diversas magnitudes semánticas, lo cual hace que la estructura lingüística resultante no pueda ser fotografiada con éxito. Viktor Sklovski resume de la siguiente manera la naturaleza de

esta discusión: "Si es imposible expresar una novela con palabras diversas a aquellas con las que ha sido escrita, si no se pueden modificar los sonidos de un poema sin modificar su esencia, aún menos se puede sustituir una palabra por una sombra gris-negra centelleando sobre la pantalla" (1971: 45).

La orientación verbal de las imágenes creadas por García Márquez hace que, salvo el mero argumento, casi nada de sus obras pueda ser transferido a la pantalla. Lo que explica, hasta cierto punto, el éxito de sus proyectos literarios y el relativo fracaso de sus empresas cinematográficas. Así las cosas, desde el punto de vista técnico, *Cien años de soledad* constituye una toma de posición efectuada en el campo de la novela, pero que es, del mismo modo, una respuesta al cine. Respuesta que, además de lo anterior, es un alegato a la falta de autonomía del escritor sobre su trabajo, pues el guionista es simplemente una más de las piezas que componen el complejo engranaje de intereses contradictorios que supone la actividad cinematográfica. Por esa razón, afirma el autor, "escribí una novela con soluciones totalmente literarias, una novela que es, si se quiere, las antípodas del cine: *Cien años de soledad"* (Sorela, 131).

En realidad, es bastante probable que García Márquez no fuera plenamente consciente de la compleja problemática que supone el traslado de la palabra a la imagen. Su decepción se funda, esencialmente, en la falta de autonomía que lleva consigo la industria del cine. De este campo, eso es lo importante, salió derecho a escribir *Cien años de soledad.* En este mismo sentido, Arnold Hauser ha definido la relación de los escritores con el cine en términos de *crisis* y *enfermedad crónica*, pues

> El cine no encuentra sus escritores o, dicho con mayor precisión, [...] los escritores no han encontrado su camino hacia el cine. Acostumbrados a hacer su voluntad, dentro de sus cuatro paredes, ahora se les exige que tengan en cuenta a los productores, directores, guionistas, operadores, arquitectos y técnicos de todas las clases (Hauser, 1985: 289).

El problema se funda en el escepticismo de los escritores respecto de la legitimidad de la cooperación artística. Se rebelan, consciente o inconscientemente, a la posibilidad de que las obras de arte puedan ser producidas por una entidad colectiva. El campo cinematográfico es, precisamente, una empresa artística basada en la cooperación. Sin embargo, en el México de los años sesenta, García Márquez estaba todavía muy lejos del ver el cine como un grupo artístico cooperativo. Esa bien pudo ser la principal causa de su inhabilidad para establecer

una relación exitosa y duradera con el cine.

Para cerrar esta polémica situación, quizá sea pertinente transcribir estas palabras de Hauser:

> No es un problema de directores competentes contra escritores incompetentes, sino de dos fenómenos que pertenecen a diferentes períodos: el escritor solitario y aislado que depende de sus propios recursos, y los problemas del cine, que sólo pueden ser resueltos colectivamente (291).

Ya se sabe cuál fue la elección de García Márquez, sin embargo, resulta sumamente curioso que sea precisamente un escritor de tan refinado individualismo quien llegue a la conclusión de que los males de América Latina se deben a la falta de solidaridad.

En todo caso, *Cien años de soledad* es un texto que conjuga la experimentación verbal con la estructural, así que los aspectos eminentemente formales adquieren tal importancia que, incluso, llegan a significar mucho más que la historia que se nos cuenta. Con lo que se demuestra que es en el nivel de la forma, y no en el de los contenidos, donde reposa la significación social de una obra literaria, así como su auténtica dimensión estética.

Referencias

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte.* Barcelona: Anagrama.

Carpentier, Alejo (1981). *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2ª ed.

Cobo Borda, Juan Gustavo (comp.) (1995). *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. (2 t). Bogotá: ICC.

Cros, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad.* Madrid: Gredos, 1986.

Cros, Edmond (1992). *Ideosemas y morfogénesis del texto*. Frankfurt am Main: Vervuert.

Cros, Edmond (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.

Chiampi, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila.

García Márquez, Gabriel (1997). *Cien años de soledad.* Madrid: Cátedra, 8ª ed.

Gilard, Jacques (1995). *Gabriel García Márquez: Obra

Periodística (3 t). Bogotá: Norma.

Gimferrer, Pere (1996). *Itinerario de un escritor*. Barcelona: Anagrama.

González Bermejo, Ernesto (1979) “Ahora doscientos años de soledad”, en *García Márquez habla de García Márquez*, Bogotá: Rentería Editories.

Hauser, Arnold (1985). *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor.

Mendoza, Plinio y García Márquez, Gabriel (1982). *El olor de la guayaba*. Barcelona: Bruguera.

Romero, José Luis (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia. (Primera edición: Siglo Veintiuno Editores, 1976).

Saldívar, Dasso (1997). *García Márquez. El viaje a la semilla.* Madrid: Alfaguara.

Sorela, Pedro (1989). *El otro García Márquez: los años difíciles*. Bogotá: Oveja Negra.

Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez, historia de un deicidio.* Caracas: Monte Ávila.

[1] Por supuesto, esta es apenas la fórmula generadora del proyecto estético. Pierre Bourdieu halló en una carta de Flaubert la sentencia “escribir bien lo mediocre” y creyó encontrar la fórmula que definía el proyecto estético de *La educación sentimental*. En el acápite relacionado con la discursividad del realismo maravilloso, me ocuparé de la manera en que se integran en el proyecto estético de *Cien años de soledad* los elementos de la ética del vallenato, el barroco, el carnaval y la modernidad.

[2] Es claro que estos rasgos no corresponden al momento actual, sino a la fase en que estuvo implicada la conciencia del joven García Márquez.

[3] “Piedra y Cielo, que había tomado este nombre del poemario homónimo de Juan Ramón Jiménez, agrupaba, desde finales de los años treinta, a los poetas Eduardo Carranza, Jorge Rojas, Camacho Ramírez, Carlos Martín, Darío Samper, Vargas Osorio y Gerardo Valencia. El movimiento se alimentaba de la influencia tardía de Ruben Darío, la reciente de Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda y de la del Siglo de Oro a través de algunos poetas de la Generación del 27. Los piedracielistas revolucionaron entonces las formas poemáticas, esclerotizadas por la retórica apabullante de los románticos, parnasianos y neoclásicos colombianos. Las metáforas audaces y fulgurantes de Carranza, Rojas y sus compañeros fueron un balón de oxígeno para los jóvenes que, como Gabriel, escribían entonces sus primeros poemas”. SALDÍVAR, DASSO. “Gabriel García Márquez: yendo a conocer el frío”. En. COBO BORDA, J.G. *Repertorio crítico sobre g.g.m.* (t.l).

[4] El 9 de abril de 1948 cae asesinado el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Este hecho, que pasaría a la historia como *El Bogotazo*, constituye uno de los momentos más graves de toda la historia nacional de Colombia, pues atizó aún más el clima de violencia del país.

1 El *habitus* de García Márquez



"Cien años de felicidad, para
María Alejandra y María Carolina"
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Es inobjetable que una obra como *Cien años de soledad*[5] responde a la tradición literaria colombiana y a su particular proceso histórico, pero es igualmente indiscutible que con ella Gabriel García Márquez transgrede los límites del campo[6] colombiano y se instala en el universo de las tomas de posición de América Latina. Al momento de la publicación de *Cien años de soledad* (1967), por ejemplo, el campo de la novela latinoamericana era dominado por tomas de posición esencialmente cosmopolitas y decididamente experimentales. *Tres tristes tigres* (1965), del cubano Guillermo Cabrera Infante, *Rayuela* (1966) del argentino Julio Cortázar, *Paradiso* (1966), del cubano José Lezama Lima, *La Casa Verde* (1966), del peruano Mario Vargas Llosa y *Cambio de piel* (1967), del mexicano Carlos Fuentes. Sin embargo, como ya veremos, son especialmente significativas para el análisis de la obra de García Márquez las tomas de posición efectuadas por el cubano Alejo Carpentier: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953) y *El siglo de las luces* (1962).

Deseo comenzar refiriéndome a las dos posiciones centrales de este estado del campo literario latinoamericano que se ha dado en llamar vanguardia: el *cosmopolitismo* y la *transculturación*. La primera surge por la confluencia de tomas de posición en las que se abandonan los espacios rurales y se procura la universalidad a partir de esquemas y modelos provenientes de Europa. La segunda, en cambio, se nutre con la pluma de escritores que retoman el regionalismo, al tiempo que echan mano de modelos provenientes de su propia cultura continental. Fue Ángel Rama (1982) quien llamó la atención sobre los perjuicios que entrañaba la simplificación del concepto de la vanguardia latinoamericana. El crítico uruguayo propuso que, en lugar de establecer la escueta oposición entre la vanguardia y las corrientes tradicionales o regionalistas, se aceptara el funcionamiento de dos vanguardias paralelas dentro de las letras continentales. Esta idea de Rama permite una visualización más precisa de las similitudes y diferencias entre las áreas culturales de América Latina. Del mismo modo, es posible reconocer la existencia de dos diálogos culturales simultáneos y distintos.

Ambos son diálogos auténticamente americanos, con un desarrollo varias

> veces secular, y aunque sus operaciones pueden emparentarse dentro de la clara opción modernizadora que las rige, sus productos son distinguibles por los materiales diferentes y las circunstancias diferentes en que trabajan, por la cosmovisión que reflejan, por la lengua que eligen y los recursos artísticos que ponen en funcionamiento (Rama, 1982:339).

El diálogo interno enlaza zonas desequilibradas de la cultura latinoamericana y procura alcanzar su modernización sin perder los elementos que constituyen su tradición y su idiosincrasia. Su naturaleza es integradora, toda vez que reconoce el peso del pasado. El diálogo externo, por el contrario, establece una comunicación directa entre los centros exteriores de donde fluyen los impulsos transformadores y puntos latinoamericanos ya modernizados.

> El externo ha sido llamado cosmopolita, retomando la denominación que asumió para sí la sociedad intelectual europea de fines del siglo XIX y que usó como bandera la famosa revista inglesa *Cosmópolis*; al interno ha preferido denominarlo transculturador, porque aunque los dos responden al omnímodo poder modernizador de la hora y en ambos la base del comportamiento es la capacidad de adaptación, en éste último ella se cumple desde el nivel de las culturas profundamente enraizadas en la vida histórica del continente, tratando de conseguir el máximo de preservación de sus valores en el proceso transformador (Rama, 1982:340).

A lo largo de la historia de las letras latinoamericanas, en cada uno de estos polos han coincidido escritores de las más diversas posiciones políticas, religiosas y doctrinales. El polo modernizador cosmopolita, por ejemplo, ha sido ocupado por escritores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Carlos Fuentes. Del mismo modo, la línea transculturadora ha estado representada por novelistas como Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez o Augusto Roa Bastos.

Por encima del color local o el compromiso social, el cosmopolitismo reivindica el legítimo derecho del escritor a la cultura universal. No se trata de una simple transposición a lo foráneo sino el establecimiento de una nueva red de relaciones y vinculaciones enmarcadas en un orden planetario. Algunas de las ventajas del cosmopolitismo fueron esgrimidas en su momento por el mexicano Carlos Fuentes:

> Se nos olvida que también en el cosmopolitismo hay una aspiración muy nuestra, muy valedera, muy cierta, muy concreta, que es la de no debilitarnos en el aislamiento, la de romper este aislamiento que nos disminuye y encontrar toda una serie de correspondencias y de afirmaciones en las relaciones abiertas de la cultura (Rama, 347).

En síntesis, el cosmopolitismo no es una simple adscripción a las

técnicas, sino una sólida tendencia a la universalización de los valores y una instalación plena en una temática, una peripecia y unos personajes indefectiblemente universales. Porque

> Si la asunción de las técnicas como instrumentos universales y neutrales constituyó un punto de partida, la evolución posterior dio prueba de la íntima vinculación que ellas manifiestan con un perspectivismo internacional. La utilización de los escenarios, personajes y temas de cualquier lugar del mundo, el manejo de una materia prima internacional, fue mera consecuencia lógica y legítima de la absorción de las técnicas foráneas. La legitimidad de esta libre incorporación de materiales no deja sin embargo de llamar la atención sobre la fuerza de atracción que cumple el polo externo en un período de creciente tensión del sistema literario, la cual no hace sino reproducir la tensión del organismo social latinoamericano (348).

Ahora bien, el vocablo transculturación, que reemplazó a la voz angloamericana aculturación, fue propuesto en 1940 por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, con el propósito de precisar los distintos momentos del proceso de transición de una cultura a otra. Esta noción concibe la cultura que recibe el influjo modificador, no como una entidad pasiva e inferior, sino como una energía profundamente creadora capaz de actuar tanto sobre su herencia particular, como sobre los aportes externos. Por consiguiente, la transculturación supone una honda reestructuración del sistema cultural. Operan procesos de pérdida de elementos constitutivos, así como de redescubrimiento. Las incorporaciones no constituyen una burda aglomeración de caracteres, sino un fenómeno nuevo e independiente. No es, entonces, una modificación unilateral, sino una ecuación dialéctica que modifica ambas partes.

Así pues, un concepto proveniente del campo antropológico, fue empleado con éxito por Ángel Rama para definir las características de una de las posiciones centrales del campo de la novela latinoamericana. Precisamente, una de las tendencias más sobresalientes de la transculturación fue, sin duda, el abandono de la lengua escrita literaria y su traslado a los registros del habla. En el caso específico de *Cien años de soledad*, García Márquez apela a un modo de contar que dice haber aprendido de su abuela y que consiste, esencialmente, en la nivelación rigurosa y equivalente de los datos realistas y maravillosos dentro de una fluencia coloquial. En ese sentido, no cabe duda sobre la naturaleza transculturadora de la apuesta garcíamarquiana, al regenerar la expresividad del regionalismo y ponerla a tono con las nuevas exigencias estéticas. La superación del discurso realista del regionalismo que propone *Cien años de soledad*, restablece el contacto de la literatura con un universo de invención mítica que había quedado oculto por el orden

rígido de la modernidad racionalista. Desde esta posición, el novelista de Aracataca redescubre las virtudes del habla y el narrar popular del Caribe colombiano sobre la base de nuevas técnicas y procedimientos narrativos. Como puede apreciarse, las tomas de posición transculturadoras

> No buscan cancelar la expresividad regional ni sustituir la estructura alcanzada por el sistema literario latinoamericano, sino regenerarlas en el ritmo del tiempo, habida cuenta de nuevas exigencias estéticas. Su calidad revolucionaria estriba en que, como toda revolución, avanzan hacia el futuro mediante un amplio giro que les hace retomar del pasado los elementos esenciales, constitutivos, de una forma peculiar de vida y destino, asumiendo conjuntamente el nivel artístico que corresponde al ingreso de Latinoamérica a otro estrado de participación en el consorcio universal (127).

Es decir, el polo transculturador de la vanguardia latinoamericana también tiene en cuenta las técnicas externas y la herencia universal, sólo que elabora sus productos atendiendo primariamente las singularidades culturales de auténticas regiones defensivas del continente. Esto supone una renovación que aprovecha la técnica moderna, al tiempo que reelabora formas expresivas y modos de narrar que fluyen del seno mismo de las culturas internas que hemos anotado. En oposición a los escritores cosmopolitas, que trabajan desde las más desarrolladas urbes latinoamericanas, los autores transculturadores surgen de los enclaves internos, de reciente impregnación modernizadora, de antiguas culturas orales o analfabetas. Por eso los narradores cosmopolitas son decididamente urbanos, “mientras que los transculturadores siguen siendo capaces de posesionarse de las zonas rurales, de los pueblecitos abandonados, de las costumbres arcaicas, de la otredad representada por las culturas autóctonas americanas” (351).

Por otra parte, diversas tomas de posición transculturadoras efectuadas por escritores del Caribe como Álvaro Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo y el propio García Márquez determinaron el traslado geográfico del centro de la modernización literaria en el país y la consiguiente transformación del campo literario colombiano. En abril de 1950, por ejemplo, García Márquez escribía en *El Heraldo* que *el provincianismo literario en Colombia empieza a dos mil quinientos metros sobre el nivel del mar.* En realidad, lo normal hubiera sido que Barranquilla y Cartagena recibieran el influjo desde Bogotá, pero sucedió lo contrario. El Caribe colombiano había estado expuesto a la influencia transculturadora de diversas metrópolis extranjeras, por lo que tuvo una modernización literaria más acelerada. Es más, no es exagerado afirmar que las tomas de

posición[7] del Caribe colombiano se comprenden mejor en el universo estético e ideológico del Gran Caribe que en el ambiguo campo literario de Colombia. No se equivoca García Márquez cuando afirma que *el Caribe es un solo país.* Una realidad pluricultural bañada por ese mar interior que se forma entre el continente y el arco de las Antillas. En todo caso, lo que no tiene discusión es el hecho de que esa *divertida narración de lo consabido,* como lúcidamente definió Rama la novela de García Márquez, arrojó luz y prestigio a un espacio cultural hasta ese momento oscurecido y subestimado por la cultura dominante de la región central de Colombia.

2.1. La modernidad inasible

La modernidad es una palabra
en busca de su significado.
OCTAVIO PAZ
La búsqueda del presente

Si algo caracteriza a la modernidad es la premisa incontestable según la cual *el hombre es lo que hace.* El paradigma de la sociedad ya no es Dios sino el individuo racional. De este modo, la humanidad dará siempre pasos seguros hacia la abundancia, la felicidad y la libertad. Son múltiples los asedios que cabe hacer a la modernidad, pero si la miramos como un proceso histórico y abstracto, no es difícil entrever la destrucción del orden antiguo que implica el triunfo de la racionalidad. El orden nuevo marca el inicio del progreso técnico y espiritual de la sociedad. Lo que antecede, no necesariamente se convierte en un imperativo. La aplicación de la teoría supone, como es apenas natural, una larga serie de inconsistencias y contrasentidos.

En todo caso, se desprende de la modernidad un proceso socioeconómico conocido como modernización y un gran proyecto cultural denominado modernismo. El equilibrio de esta base tripartita *nominalmente* garantiza la emancipación del espíritu humano. No solamente hay en la modernidad una cancelación de la trascendencia, sino un desencantamiento del mundo que se funda en otra fe: el universo está regido no por un demiurgo, sino por leyes naturales que pueden ser descubiertas y, lo que es mejor, dominadas por la razón.

En el caso de América Latina, los diversos modos de transición a la modernidad de cada país han hecho de esta una experiencia desequilibrada y traumática. Las tentativas de modernización de unas naciones con disímil pasado colonial y diferente composición

poblacional no han alcanzado la altura de las empresas culturales del continente. Sin duda, el problema de Latinoamérica, en cuanto a la cuestión de la modernidad, se halla en la naturaleza misma de su proceso de colonización. *La España que conquistó el nuevo mundo* estaba, en el siglo XVI, replegada sobre sí misma, cerrada, aislada intelectualmente de los influjos innovadores de la moderna conciencia europea. La España adalid de la contrarreforma era, en efecto, un país lleno de paradojas que, en los comienzos de la modernidad, y gracias a las rentas de América, favorecía de modo considerable el desarrollo del capitalismo pero curiosamente permanecía feudal "y proyectaba en los territorios por ella conquistados la anacrónica estructura señorial y el espíritu medieval" (Jaramillo Vélez, 1998: 10).

Ahora bien, el proceso mismo de la independencia de los países hispanoamericanos está íntimamente relacionado con las revoluciones burguesas de Francia e Inglaterra, con la Revolución industrial y con la gestación del mercado mundial. El anacronismo ideológico, intelectual e industrial heredado de España fue el primer gran obstáculo de las antiguas colonias en su afán por acceder a la modernidad. Para la generación que, al influjo de las nuevas ideas, consolida la independencia, la consigna fue entonces liberarse de las agobiantes tradiciones españolas. Sin embargo,

> Resulta por lo demás bien característico el constatar de qué modo desde el comienzo mismo de su historia como naciones independientes estos países tuvieron que enfrentar la tarea de actualizarse o de hacerse propiamente contemporáneos sin contar con los recursos para ello, por la precariedad de su actividad económica, por la ausencia de una genuina burguesía y de un pensamiento que estuviese a la altura de las tareas que debería afrontar (28).

Como anota Rubén Jaramillo Vélez, a quien se acaba de citar, en sus orígenes las naciones hispanoamericanas surgieron de la coyuntura de la Revolución francesa, el ciclo napoleónico, las ideas de la Ilustración y las doctrinas jurídico-políticas que sancionaron y legitimaron el surgimiento de nuevas instituciones que articulaban la sociedad burguesa gestada en el interior del *ancient régime*. No obstante, en los nacientes países hispanoamericanos

> No se habían producido los mismos desarrollos, no se habían gestado las mismas clases sociales ni las correspondientes relaciones de producción, que pudiesen servir de agentes concretos a las ideologías llegadas del otro lado del Atlántico y también de la naciente y pujante república del norte cuyo proceso emancipador tanto había llegado a influir en la eclosión del proceso revolucionario en la misma Francia (28).

El entusiasmo de las élites criollas en la adopción de modelos

provenientes de los países "modernos" fue, por mucho, una cuestión de ingenuidad, pues estaba muy lejos de estar respaldado por hechos concretos. Paradójicamente, esta *abstracta identificación,* así como las múltiples vicisitudes del proceso de la modernización y los cambios en la mentalidad que él supone, fueron las principales causantes de que en algunos países como Colombia las estructuras fundamentales de la sociedad colonial persistieran hasta mediados del siglo XIX. Indalecio Liévano Aguirre sostiene que

> El gran problema de hispano-américa ha sido siempre que en su admiración de pueblo joven por los pueblos ya maduros del continente europeo, se ha sentido tentada por el deseo dominante de imitar los sistemas económicos y políticos de aquellos, pero no siguiéndolos en su evolución y desarrollo lógicos, sino saltándose etapas, tomando partes de ellos, partes que casi siempre correspondían a una etapa final o a una ya muy evolucionada, para injertarlas artificialmente en el primitivo medio americano (Liévano, 1960: 427).

En el caso específico de Colombia, y utilizando una perspicaz observación de García Márquez, la característica más sobresaliente provenía de la constatación de que la gran contienda sociopolítica, ideológica y militar del siglo XIX había concluido con el triunfo de los sectores más tradicionalistas.

> En lo que tiene que ver con los asuntos de la cultura, de la vida del espíritu y de los desarrollos del pensamiento, lo cierto es que la tristemente célebre regeneración de Núñez y Caro significó el repliegue del país, su aislamiento con respecto de los procesos universales de la modernidad (1998: 113).

Su propósito no fue otro que considerar como esencia de la nacionalidad colombiana ciertos elementos de la cultura de hacienda en su versión señorial, esto es, que se identifica la nación colombiana con un definitivo y sagrado sistema patriarcal de explotación que funciona, a todas luces, como un mecanismo de resistencia frente a cualquier impacto de la historia. "El proyecto de la hegemonía conservadora era el heredero de los mismos vicios, de las mismas costumbres, de la misma inercia que había postergado en la propia España la experiencia plena de la modernidad" (114).

Pero sin duda lo que más postergó la entrada de la modernidad en Colombia fue la decisión de la Regeneración de entregar en manos del clero los destinos de la educación pública. El concordato firmado con la Santa Sede en 1887 no sólo suponía que la educación y la instrucción pública se orientara de conformidad con los dogmas y la moral de la religión católica, sino que obligaba al gobierno a impedir la propagación de las "ideas contrarias al dogma católico y al respeto y veneración debidos a la Iglesia" (p. 50). *Ideas contrarias* que no

eran cosa distinta que el ideario de la modernidad. En síntesis, la política de la Regeneración se plasmó en un proyecto económico y administrativo que a nombre del orden consolidó la represión. El clero colombiano fue el agente socializador, el aparato ideológico del Estado colombiano, que reprodujo, propagó y legitimó el esquema de poder señorial hacendario, “de lealtades y de dominación social que la Iglesia había adoptado en los siglos coloniales, al servicio de los grandes terratenientes” (Guillén Martínez, 1986: 37).

No obstante, este repliegue del país que fue funesto en el campo de las ideas, no lo fue tanto en el plano económico. La política proteccionista de la Regeneración no tardó en producir efectos benéficos. Se incrementaron las fábricas de tejidos, surgiendo en la capital y en los departamentos múltiples establecimientos manufactureros. Pero en este período de la vida nacional, el fenómeno más significativo fue, sin duda, el auge y la consolidación de la producción cafetera, hecho que desencadenó un rápido proceso de modernización en el país.

Fernando Guillén Martínez sostiene que esta suerte de *modernización en contra de la modernidad* es lo que ha permitido que la estructura socioeconómica de Colombia cambie sin que se modifiquen sus estructuras de poder ni las imágenes míticas del consenso colectivo. Es precisamente este sincretismo colombiano el que ha impedido el proceso secularizador de la modernidad. No es exagerado afirmar que Colombia ha tenido modernización sin modernidad. Pues el desarrollo material, el crecimiento de la producción y la riqueza, no ha correspondido a un avance espiritual, a una maduración en la mentalidad de las gentes. Por el contrario,

> El sonambulismo que caracteriza en buena medida las actitudes del ciudadano, la persistencia de vicios tradicionales que impiden una auténtica solidaridad y coherencia social –particularismos, fulanismos, clientelismos, dependencia y falta de autonomía en los procesos de decisión política– prueban ese peculiar sincretismo de lo moderno y lo premoderno, tan característico de la vida pública de nuestro país (56).

Ahora bien, dejando a un lado la peculiaridad de Colombia y pasando al plano continental, cabe decir que en enero de 1959 la revolución castrista en la isla de Cuba modificó sustancialmente la estructura del campo del poder en América Latina y planteó, de paso, el asunto de la modernidad. De un campo dominado exclusivamente por la posición que ocupaba el proyecto capitalista, se pasó a un estado de tensión con la posición socialista.

> Por lo menos hasta 1964, los Estados Unidos intentaron justificar su oposición a la revolución cubana en términos de pura política de poder: se oponían, no a un experimento revolucionario, sino a la implantación de un miembro del bloque rival en un área que consideraban colocada bajo su indisputada hegemonía. Pero las dos cosas no eran en los hechos tan fáciles de separar: es en todo caso significativo que la única revolución exitosa ocurrida en Latinoamérica luego del episodio guatemalteco sólo se haya salvado colocándose bajo la protección del bloque opuesto al norteamericano, y que al hacerlo haya transformado la perspectiva política para toda Latinoamérica (Halperin, 1972: pp. 450-451).

La revolución cubana dejaba al descubierto una realidad inédita: no era totalmente utópico imaginar una modernidad cuya estructura no estuviera armada en torno a la acumulación del capital, al dispositivo de la producción, la circulación y el consumo de la riqueza impuesto en América Latina por la modernidad capitalista. Muchos intelectuales y escritores simpatizaron con el triunfo de la Revolución y se identificaron ideológicamente con sus principios. Novelistas como el mexicano Carlos Fuentes, el argentino Julio Cortázar, el peruano Mario Vargas Llosa y el colombiano Gabriel García Márquez conformaron una especie de núcleo alrededor del cual giraban otros muchos escritores. Así, a los ojos de la mayoría, apareció una posible vía para la redención continental. Carlos Fuentes "llegó a decir que después de la revolución cubana él ya no consentiría hablar en público más que de política, jamás de literatura; que en Latinoamérica ambas eran inseparables y que ahora sólo se podía mirar a Cuba" (Gálvez, 1987: 45).

Como se ve, la toma de posición de Cuba, efectuada en el campo del poder latinoamericano, influyó profundamente en la renovación ideológica del campo literario. García Márquez, que escribe *Cien años de soledad* pocos años después de la Revolución, toma posición en el sentido de *redefinir el proyecto de la modernidad en América Latina.* En modo alguno se trata de un determinismo rústico, como podría pensarse, sino de una compleja coyuntura ideológica, representada en la intersección de diferentes variables: los movimientos políticos en el campo del poder, la estructura de las relaciones en el campo literario y las particulares disposiciones del *habitus* garcíamarquiano. Ahora bien, siendo la racionalización el componente indispensable de la modernidad, el novelista postula a partir de su escritura una superación de la misma. *El cinturón de castidad racionalista,* como lo llamó García Márquez, construyó una representación cultural de la realidad que en el campo literario privilegió siempre la verosimilitud. En este sentido, la novela garcíamarquiana de 1967 afirma la existencia de una posibilidad

literaria con soluciones distintas a las del racionalismo; a su vez, proclama la libertad discursiva, la destrucción del metarrelato lingüístico, la desacralización y consecuente transgresión de los códigos verbales como muestra de que es imperioso ir mucho más allá.

En esta toma de posición se aprecia el interés del escritor por dar cuenta de importantes aspectos de la realidad latinoamericana que resultan incomprensibles desde la óptica racionalista. No se trata de negar por completo la razón, sino de poner en entredicho la eficacia del discurso lógico-racional. De buscar una nueva racionalidad que sirva para indagar más allá de lo puramente verosímil. Este nuevo instrumento abriría la posibilidad de replantear el proceso de la modernidad en Latinoamérica y haría viable una nueva hermenéutica de la historia humana a partir de la experiencia continental.

2.2. El *ethos* barroco

> ¿Y una modernidad alternativa? ¿Es en realidad posible? Débiles son los indicios de que la modernidad que predomina actualmente no es un camino ineluctable –un programa que debemos cumplir hasta el final, hasta el nada improbable escenario apocalíptico de un retorno a la barbarie en medio de la destrucción del planeta–.
>
> BOLÍVAR ECHEVERRÍA

Es evidente que son ya muchos los académicos que descreen de una modernidad única, y han propuesto diferenciar el proceso general de la modernidad, es decir, su forma abstracta e ideal, de las diferentes configuraciones históricas que intentan realizar su ideario. En otros términos, no existe *una* modernidad, sino *múltiples* modernidades. La variable capitalista es, entonces, sólo una de las posibilidades de la modernidad general; el proyecto realmente existente, sin que esto signifique que sea el único. Ahora bien, se me antoja que ese *nada improbable escenario apocalíptico,* del que nos habla el profesor Echeverría, es el mismo que nos presenta García Márquez al cierre de *Cien años de soledad:*

> Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos (559).

Ese retorno a la barbarie en medio de la destrucción del planeta, se encuentra ya profetizado en el periplo vital de los Buendía. En las siguientes páginas trataré de presentar el concepto de *ethos barroco,*

tal y como lo ha desarrollado en México Bolívar Echeverría, pues considero que esta noción resulta extremadamente importante para comprender cabalmente la toma de posición de García Márquez, concretamente en *Cien años de soledad*.

Empiezo por señalar que el término *ethos* alude, por un lado, a la doble y ambigua significación de refugio y arma; y por el otro, al concepto de costumbre y carácter. Luego la idea de un *ethos barroco* supone, en primera instancia, que la noción tradicional de barroco haya transgredido los límites de la historia del arte y la literatura y se haya consolidado como una categoría de la historia de la cultura en general. Resulta por demás interesante la manera en que esta noción se vincula con las cuestiones de la modernidad, el mestizaje cultural y la estética propiamente dicha del arte barroco. Ahora bien, para intentar una aproximación al concepto, primero es necesario precisar otras nociones que lo enmarcan y le dan sentido. Quiero empezar con la idea del *ethos histórico*. Dice Bolívar Echeverría:

> Nuestro intento, más reflexivo que descriptivo, es el de explorar justamente aquello que nos llama a identificar como barrocos a ciertos fenómenos de la historia de la cultura, y a oponerlos a otros en un determinado plano de comparación. Se trata, sobre todo, de proponer una teoría, un mirador, al que hemos llamado del ethos histórico, en cuya perspectiva creemos poder distinguir con cierta claridad, algo así como un ethos barroco (1994: 14).

El *ethos histórico* es un particular tipo de comportamiento social estructural que puede ser entendido como un principio de construcción del mundo de la vida. En realidad, su función objetiva es hacer vivible lo invivible. Si bien el *ethos histórico* no puede solucionar la contradicción que está en la base de la modernidad capitalista, al menos sí la disuelve. Dicha contradicción consiste, en primer término, en que

> La civilización de la modernidad capitalista no puede desarrollarse sin volverse en contra del fundamento que la puso en pie y la sostiene –es decir, la del trabajo humano que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza–, y porque, en segundo lugar, empeñada en eludir tal destino, exacerba justamente esa reversión que le hace perder su razón de ser. Epoca de genocidios y ecocidios inauditos –que en lugar de satisfacer las necesidades humanas, las elimina, y, en lugar de potenciar la productividad natural, la aniquila (16).

Esta es precisamente la respuesta a las preguntas de Bolívar Echeverría: ¿Qué contradicción es necesario disolver específicamente en la época moderna? ¿De qué hay que refugiarse, contra qué hay que armarse en la modernidad? En realidad, la modernidad supone un

conflicto permanente entre las dos dinámicas que constituyen la vida social. Por un lado, la dinámica del proceso de trabajo y de disfrute referida a valores de uso; por el otro, la tendencia a la reproducción de la riqueza, a la acumulación del capital. "Se trata, por lo demás, de un conflicto en el que, una y otra vez y sin descanso, la primera es sacrificada a la segunda y sometida a ella" (19).

Es innegable que el dominio de la modernidad capitalista no es absoluto ni uniforme. Sin embargo, la realidad capitalista es un hecho histórico inevitable, del que nadie puede sustraerse. Por ello debe ser integrado en la construcción del mundo de la vida. En otras palabras, la crisis de la realidad capitalista debe ser "disuelta" por el *ethos* que garantiza la armonía indispensable de la existencia cotidiana. *El ethos barroco* es precisamente una de las respuestas a la insatisfacción que despierta el espíritu contradictorio de la civilización contemporánea.

Bolívar Echeverría ha precisado cuatro posibilidades distintas de vivir el mundo dentro del capitalismo. La primera de estas es el *ethos realista,* cuyo carácter militante es afirmativo no solamente "de la eficacia y la bondad insuperables del mundo establecido o realmente existente, sino, sobre todo, de la imposibilidad de un mundo alternativo" (p. 20). La segunda es el *ethos romántico,* igual de militante que el *ethos realista*, pero contrapuesto a él en la medida en que afirma el valor de uso pero considera que el proceso de *apreciación del valor abstracto* es el resultado natural del espíritu de empresa. Niega la idea de *infierno capitalista* y se afirma transfigurándolo en su contrario. *El ethos clásico*, la tercera manera de vivir con el capitalismo, se distancia de su realidad pero la ve como una necesidad trascendente. No se compromete en su contra y procura justificar su contradicción detestable con la positividad de la existencia efectiva. Finalmente, el *ethos barroco* no solamente se distancia de la espontaneidad cotidiana del hecho capitalista, sino que además lo considera inaceptable y ajeno.

> Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. El ethos barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla (21).

Sin embargo, la cuestión es ¿cómo justificar que se emplee el

término *barroco* para designar el cuarto *ethos* que caracteriza a la modernidad capitalista? Es decir, ¿cómo responder a la pregunta acerca de una eventual homología entre el arte barroco y la cuarta modalidad del *ethos* moderno?

La conclusión a la que llega Bolívar Echeverría es que el siglo XIX construyó una encrucijada semántica en torno al término barroco (extravagante, falso, retorcido, ornamental, sobrecargado, ceremonial, etc.) que terminó por decir más acerca del lugar teórico desde el que se lo define que acerca de lo barroco propiamente dicho.

> En efecto, sólo desde la perspectiva formal clásica lo barroco puede aparecer como una de-formación; sólo en comparación con la forma realista puede resultar in-suficiente y sólo respecto del creacionismo formal romántico puede ser visto como conservador (23).

En realidad, el barroco debe ser entendido como una visión del mundo constituida por una irreprimible voluntad de formas atrapadas entre dos tendencias en contradicción. A caballo entre el conservadurismo y la inconformidad, el barroco se desencanta de las formas clásicas desgastadas, pero se apresura a restaurar la vigencia del canon tradicional. Modernidad y antigüedad convergen en el espíritu híbrido del barroco. Su finalidad consiste en revitalizar la validez de las formas agotadas, a partir de toda suerte de juegos y transgresiones semánticas.

> Es la desesperación ante el agotamiento de este canon, que para él constituye la única fuente posible de sentido objetivo, que lo lleva a someterlo a todo ese juego de paradojas y cuadraturas del círculo, de enfrentamientos y conciliaciones de contrarios, de confusión de planos de representación y de permutación de vías y funciones semióticas, tan característicamente suyo (25-26).

Así las cosas, el arte barroco presta su nombre a la cuarta alternativa del *ethos* moderno, porque, como él

> Que acepta lo insuperable del principio formal del pasado, que, al emplearlo sobre la substancia nueva para expresar su novedad, intenta despertar la vitalidad del gesto petrificado en él (la fuente de su incuestionabilidad) y que al hacerlo termina por poner en lugar de esa vitalidad la suya propia, ella también resulta de una estrategia de afirmación de la corporeidad concreta del valor de uso que termina en una reconstrucción de la misma en un segundo nivel; una estrategia que acepta las leyes de la circulación mercantil, a las que esa corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza (26-27).

Lo barroco en el arte es, simplemente, la manera en que el *ethos*

barroco se materializa como una propuesta en el proceso de estetización de la vida. Coincido con la postura del profesor Bolívar Echeverría según la cual el programa de la modernidad no está concluido, y menos aún en América latina donde fue un proceso frustrado.

Resulta más coherente pensar, en cambio, que del amplio conjunto de posibilidades de la modernidad sólo ha sido explorada una perspectiva. La toma de posición de García Márquez en *Cien años de soledad* apunta, según creo, en la misma dirección, pues hace cuatro décadas el novelista colombiano propuso reexaminar el programa de la modernidad a partir de la valoración del proceso de mestizaje cultural que se operó en Latinoamérica.

Todo me lleva a pensar que esa racionalidad alternativa no fue otra que el barroco. No me refiero solamente al estilo literario por el que optó el autor de *Cien años de soledad*, pues la estética del barroco, como se ha mostrado, pone en escena principalmente una suerte de cosmovisión que permite asimilar la realidad capitalista de la modernidad.

Esta alternativa, en términos de la toma de posición de García Márquez, significa un rechazo parcial hacia el mundo establecido en América Latina. A pesar de su inconformidad, el novelista no preconiza su abandono definitivo. Le apuesta, pienso yo, al restablecimiento de las virtudes de la emancipación, refuncionalizando el proyecto moderno sobre la base del principio formal del pasado continental.

2.3. El archivo y la reconstrucción mítica del sujeto histórico

> The archive is a modern myth based on an old form, a form of the beginning.
>
> ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

> Si la historia no está hecha, entonces, la hacemos todos al poder volver a narrar, y la ficción se constituye en un nuevo pentagrama sobre el que se pueden reordenar el tiempo y el espacio a través de textos.
>
> MARTA MORELLO FROSCH

La eventual revisión de la modernidad imperante, que propone

García Márquez en su toma de posición, conduce, indefectiblemente, al cuestionamiento del discurso histórico institucional de América Latina. Una voz oficial que, puesta al servicio de la burguesía, ha servido más para edificar silencios que para develar el rostro oculto de nuestra identidad. Parece un lugar común hablar de los vínculos entre la historia y la literatura en un continente cuyo imaginario inauguran el *Diario del Almirante* y las crónicas del Descubrimiento y la Conquista. Los hilos de una y otra disciplina se confunden, una y otra vez, en un tejido híbrido que no permite discernir dónde empieza la una y dónde termina la otra. De hecho, la novela latinoamericana ha encontrado en la historia el caldo propicio para asegurarse una voz inconforme, no degradada. Una suerte de contra-discurso histórico para el conocimiento y la interpretación de una realidad *sui generis*.

Con una sugestiva argumentación que oscila entre Foucault y Bajtín, Roberto González Echevarría sostiene que *Cien años de soledad*, más que una novela histórica, es una *ficción de archivo*. De hecho, "*the archetypal archival fiction*" (1998: 18). Un particular tipo de obra cuya producción de sentido depende de lo que él ha dado en llamar la entidad del archivo. Para el crítico cubano-americano, el núcleo evolutivo de la tradición narrativa latinoamericana ha estado desde siempre estrechamente ligado con la singularidad de una entidad cultural que se define a sí misma a partir del discurso de Occidente. Concretamente, dicha tradición se generó en relación con tres manifestaciones del discurso hegemónico occidental: las leyes coloniales, los escritos científicos de muchos naturalistas que llegaron a América en el siglo XIX, y el discurso antropológico. De este modo, a través de los escritos europeos, del discurso estatal en la forma de institutos de folclor, museos y demás, se construyó la versión dominante de la cultura latinoamericana en la época moderna.

Las leyes coloniales, por su parte, establecieron la estructura de las relaciones entre la narrativa latinoamericana y los discursos dominantes, toda vez que suponían un control sobre la escritura y el conocimiento. Sobre este particular, recuérdese que los inquisidores españoles prohibieron terminantemente que se publicaran o importaran novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios. Por esta razón, durante trescientos años, los hispanoamericanos sólo leyeron ficciones de contrabando. Mario Vargas Llosa ha dicho en repetidas ocasiones que quizá los inquisidores españoles fueron los primeros en percatarse del peligro que entrañaban las propensiones sediciosas de la ficción.

Vivir las vidas que uno no vive es fuente de ansiedad, de rebeldía frente a lo establecido. Resulta comprensible, entonces, que España desconfiara de la literatura y la sometiera a todo tipo de censuras. Como dice el novelista peruano, "*salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad".*

Luego de la independencia, y hasta bien entrado el siglo XX, la narrativa latinoamericana imitó la singular representación continental que habían construido los naturalistas y etnógrafos del siglo XIX. Imagen conceptual basada en las costumbres, el habla, las historias y otras peculiaridades culturales. Precisamente, este fue el discurso realista por el que optaron los escritores que produjeron lo que se ha dado en llamar *la novela de la tierra.* Ahora bien, las ficciones de archivo, cuya más prominente manifestación sería *Cien años de soledad,* son novelas que retoman las funciones de las tres mediaciones fundamentales a que he aludido y les atribuyen una existencia real en la figura del archivo.

> The quintessential Archive is Melquíades´ room in the Buendía household, in which the gypsy writes the history of the family and Aureliano Babilonia later decipher it with the aid of the Encyclopedia and The Thousand and One Nights (173). [8]

Las ficciones de archivo son novelas que intentan hallar la clave tanto de la cultura como de la identidad latinoamericana; en esa medida caen dentro de la mediación aportada por el discurso antropológico, pero sin aceptar la representación cultural construida por el discurso institucional. Sin embargo, una de las principales características de este tipo de novelas es que privilegian el lenguaje literario. A diferencia de sus predecesoras, las ficciones de archivo no pretenden otra cosa que ser literatura, buena literatura, y no otra forma de discurso hegemónico. Este tipo de novelas no busca, entonces, tumbar presidentes ni modificar regímenes. Recuérdese, por ejemplo, la opinión del propio García Márquez cuando sostiene que esa posición lo único que consiguió fue atiborrar las librerías con novelas ilegibles.

Así pues, desprovistas de cualquier creencia pragmática en la eficacia de la literatura como forma directa de presión política, este tipo de ficciones aspira, más bien, a cumplir una función similar a la que cumplió el mito en la sociedad primitiva. A causa de esto, estas obras terminan por resultar esencialmente míticas. En *Cien años de soledad,* por ejemplo, la preocupación principal es la búsqueda de

una identidad que nos permita entender no sólo de dónde venimos, sino también qué somos frente a otras identidades. En sus páginas se entreteje la axiología, la historia, el conocimiento y la política, en un fresco caribeño que procura, mediante la imaginación, construir una *metáfora mítica* del hombre latinoamericano.

No cabe duda que con esta ficción de archivo, García Márquez pretende dar una explicación del presente continental a partir de un discurso que ficcionaliza el pasado para hallar los orígenes socio-históricos del conflicto. Este discurso "tendrá como función actualizar el pasado, reconstruirlo en su nueva significación, y naturalizarlo para un nuevo grupo. Narrar la historia sería entonces la función de organizar estas nuevas lecturas del pasado" (Morello-Frosch, 1986: 201). La palabra del poder se ve cuestionada y desautorizada por el poder de una nueva palabra cuya meta es la reconstrucción del sujeto histórico de América Latina.

Dicha reconstrucción, como es natural, se realiza mediante el mito. Es claro que en ella, García Márquez reelabora una variada gama de mitos clásicos y bíblicos, tales como el diluvio universal, el paraíso, las siete plagas, el Apocalipsis y la proliferación de la familia. Se ha notado que algunos personajes de *Cien años de soledad* son reminiscencia de héroes míticos: José Arcadio Buendía es, alternativamente, Abraham, Moisés o Jacob; Rebeca es una versión femenina de Perseo; y Remedios, la bella, que sube al cielo en medio de sabanas blancas, sugiere la ascensión de la virgen. Cómo desconocer, entonces, que la novela exhala un halo mítico de principio a final.

De otra parte, en paralelo con el mito, la historia de América Latina se halla cifrada en el trasfondo argumental de *Cien años de soledad*. El descubrimiento y la conquista se llevan a cabo cuando José Arcadio Buendía y las familias primigenias fundan a Macondo. Nótese que a pesar del aislamiento, la Arcadia parece pertenecer a una unidad política superior, situación que caracterizó a las ciudades latinoamericanas en el período colonial. Roberto González Echevarría, con lucidez, hace caer en la cuenta de que la llegada a Macondo de Apolinar Moscote y sus soldados descalzos es el comienzo de la era republicana, a la cual sigue el estallido de las guerras civiles y la emergencia obvia de los caudillos. La novela continúa con el período de injerencia y dominación neocolonial por parte de Norteamérica, que concluye, precisamente, con la matanza de los trabajadores de la *United Fruit Company*. Sobreviene el diluvio, un tiempo de

decadencia… y el viento apocalíptico que arrasa con Macondo al término de la novela. Como puede apreciarse, el periplo histórico de América Latina es narrado en un lenguaje que combina elementos míticos e históricos. Así, la historia y el mito convergen en el plano de los orígenes. Lo que le ofrece a García Márquez una inmejorable visión del pasado.

Es característica del archivo no sólo la historia, sino también las mediaciones (documentos) que posibilitaron su narración; la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta, los escribe; y finalmente, la existencia de un manuscrito inacabado que el historiador trata de completar. En el campo de la novela latinoamericana existen diversas tomas de posición, tales como *Aura, Yo el supremo, El arpa y la sombra, Crónica de una muerte anunciada y Oppiano Licario*, en las que, efectivamente, hay una morada especial para los libros y los manuscritos. En el caso de *Cien años de soledad* parece evidente que ese archivo, plagado de libros y manuscritos, donde alternativamente se cifra y descifra la historia, no puede ser otro que el cuarto de Melquíades. El ámbito gitano donde *"el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada" (*479). Recuérdese que este cuarto tiene el tiempo de su dueño. Es aquí donde una serie de personajes tratan de descifrar los pergaminos hasta que, finalmente, el último Aureliano traduce en voz alta los manuscritos y desaparece junto con Macondo. La novela en diversas ocasiones sugiere que lo que ocurre en este cuarto es irrepetible, lo cual choca con la norma general de la ficción que no es otra que las repeticiones. En otras palabras, el tiempo es circular en la novela pero no en el cuarto de Melquíades. Como sostiene González Echevarría, el archivo aparece para ser sucesivo y teleológico, mientras que el argumento de la novela es repetitivo y mítico. En realidad, *Cien años de soledad* está construida a partir de dos historias principales: una tiene que ver con la familia Buendía y culmina con el nacimiento del niño con cola de cerdo; la otra concierne a la interpretación de los manuscritos de Melquíades, una historia lineal de suspenso que culmina con el descubrimiento final por Aureliano de la clave para traducir los pergaminos. En este punto, quizá sea conveniente citar a Foucault (1997), para quien el archivo no es

> La suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida; no entiendo tampoco por él las instituciones que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener (219).

El archivo es, más bien, la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que gobierna la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares; es lo que define el sistema de la enunciabilidad.

> No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas; como tampoco es el olvido que abre a cada palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados (221).

De este modo, a partir de una escritura disidente, aunque eminentemente literaria, contrapuesta al discurso hegemónico que ha institucionalizado la modernidad racionalista de Occidente, *Cien años de soledad* revisa, en términos de Foucault, *el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados,* lo que supone no sólo un cuestionamiento de las leyes del pensamiento que han interpretado las circunstancias históricas de América Latina, sino, sobre todo, una transgresión de su sistema discursivo. García Márquez devela así las posibilidades e imposibilidades enunciativas tanto de la historia como de la antropología, al tiempo que desconoce la ley de lo que puede ser dicho, esto es, el sistema dominante de la enunciabilidad.

Cien años de soledad, finalmente, sugiere el problema de la objetividad de la historia. No sólo en lo que concierne a la manipulación ideológica, sino también a la mediación que supone la interpretación de los acontecimientos. La cuestión es simple: si el historiador edifica su trabajo sobre la base de una serie de hechos excluidos, del mismo modo, es posible que muchos de los acontecimientos incluidos no hayan tenido lugar. Esto sin contar que donde hay discurso histórico, hay narración, es decir, invención.

Por esta razón, García Márquez no busca narrar el mundo, sino más bien narrativizarlo. Su objetivo no es mirar al mundo y relatarlo, sino construir un discurso que finja "hacer hablar al mundo y hablar como relato" (White, 1992: 18). Para conseguirlo, el novelista tuvo que desandar sus pasos, evocar el canto de los juglares campesinos y descender, providencialmente, hasta la *cara de palo* de la abuela Tranquilina.

2.4 La discursividad del realismo maravilloso

La sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadis de Gaula o Tirante el Blanco.
Alejo Carpentier

En cuanto a *Cien años de soledad*, ya mencioné que la fórmula generadora de su proyecto estético consistía en *incorporar la maravilla al plano cotidiano*. He examinado, en otra parte, el sistema de las disposiciones, condicionamientos, si se quiere, que "empujaron" al escritor a este tipo de proyecto. Por tanto, deseo ahora detenerme en el análisis y la valoración del tipo de discurso con el que se entreteje la ficción garcíamarquiana. Como puede apreciarse, he decidido eludir la etiqueta de realismo mágico. Estoy de acuerdo con Irlemar Chiampi en que el término maravilloso presenta ventajas de orden lexical, poético e histórico que permiten significar con mayor rigor la nueva modalidad de la literatura realista de Hispanoamérica.

En este sentido, pienso que el tipo de discurso que construye García Márquez en *Cien años de soledad* tiene claras coincidencias con el proyecto que desde Cuba había elaborado Alejo Carpentier. Dieciocho años antes de la publicación de la novela garcíamarquiana, Carpentier dio a conocer su posición respecto de lo que debía ser el proyecto de la novelística latinoamericana. En 1949 aparece *El reino de este mundo,* y prologando dicha toma de posición, una reflexión del escritor cubano que, con los años, se convirtió en una suerte de paradigma estético para las letras continentales. En ese prólogo, Carpentier explicitaba por primera vez la teoría según la cual toda la historia de América no era más que una crónica de lo real-maravilloso. Para el cubano, los escritores de América no necesitaban disfrazarse de *magos a poco costo*, como los surrealistas, para invocar una falsa maravilla. La realidad misma de América era, *per se,* maravillosa. La cuestión era, entonces, lograr percibir las inadvertidas riquezas de la realidad. De hecho, no había que inventar nada, sólo ampliar las escalas y categorías de la realidad. Lo que Carpentier llamó, muy a su manera, una iluminación inhabitual. Por supuesto, este modo de percibir la realidad histórica de Latinoamérica no podía menos que subvertir el canon de la racionalidad occidental. Para el autor cubano,

> Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías (1994: 8).

Claro, se necesitaron muchos años para comprender que el pecado de Carpentier consistió en atribuir un concepto cultural (lo maravilloso) a una realidad específica (América Latina). En todo caso, el proyecto esbozado en 1949 fue desarrollado plenamente por Carpentier en su toma de posición de 1962, es decir, en *El siglo de las luces*. La siguiente declaración de García Márquez resulta inmejorable para entender cómo se relacionan las diferentes posiciones que compiten al interior de los campos:

> *El siglo de las luces* apareció cuando ya estaba bastante adelantado en *Cien años de soledad*. Y lo primero que me sorprende es que allí había una concepción de la novela idéntica a la mía, y, claro, como coincidían tanto, me vi obligado a cambiar, porque hubiera parecido que yo las había tomado al calco de *El siglo de las luces*, novela por la que siento una enorme admiración. Alejo se mete a fondo en el Caribe, rastrea, inhuma, recrea a partir de ese mundo, y como quiera que es una zona común, coincidimos en muchos aspectos (Rentería, 1979: 135-136).

Resulta curioso, no obstante, que ambos escritores hubieran llegado a proyectos estéticos tan parecidos, pues, si bien es cierto que el espacio cultural caribeño es común a ambos novelistas, el *habitus* intelectual del cubano y del colombiano se nutre de fuentes históricas muy diferentes. De cualquier modo, el hecho es que García Márquez desemboca en un particular tipo de escritura que logra producir un efecto discursivo de encantamiento en el lector. En oposición a la *poética de la incertidumbre* de la literatura fantástica, García Márquez propone una pragmática de la enunciación en la que el lector percibe una suerte de contigüidad entre las esferas de lo real y lo irreal. Lo sobrenatural, lo insólito, no es el otro lado, sino que se incorpora al plano de la realidad. Más aún, de la cotidianidad.

> Como contrapartida, el realismo maravilloso propone un *reconocimiento inquietante*, pues el papel de la mitología, de las creencias religiosas, de la magia y las tradiciones populares consiste en traer nuevamente al *heimliche*, lo familiar colectivo, oculto y disimulado por la represión de la racionalidad (Chiampi, 1983: 82).

Es así, precisamente, como el realismo maravilloso permite que se integren en un proyecto estético unitario diversas caras de una sola realidad: la premodernidad del sujeto cultural vallenato, la racionalidad alternativa y moderna del *ethos barroco,* el dialogismo y la subversión axiológica del carnaval y la reinterpretación mítica de la historia latinoamericana que suponen las ficciones de archivo.

Como salta a la vista, el proyecto estético de García Márquez no preconiza el escapismo. Si bien es cierto que en el realismo maravilloso existe un sólido convencimiento en la trascendencia de un estado extranatural, en un código de leyes metaempíricas; la maravilla pura no es, en modo alguno, el material con que trabaja el escritor. Más bien, la propuesta de García Márquez apunta hacía la transposición de la realidad en escritura a través de la imaginación. *Cien años de soledad* consolida un nuevo modo de representación de la realidad, una superación de la causalidad del realismo y de su representación conceptual del mundo. De hecho, "la imaginación no es sino un instrumento de elaboración de la realidad. Pero la fuente de creación al fin y al cabo es siempre la realidad" (Mendoza & García Márquez, 1982: 31). El proyecto garciamarquiano, en lugar de aislar al lector de la realidad, le concede, a través del placer de la lectura, una mayor lucidez de su tiempo.

Sin duda, uno de los méritos mayores de este proyecto narrativo consiste en la *problematización de la perspectiva narrativa*. El acto mismo de contar se ve cuestionado por un lenguaje que *"al revelarse inadecuado al objeto, se retuerce en la elaboración de una constelación de significantes"* (Chiampi: 103). Recuérdese, por ejemplo, *el lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos* (79). La estética barroca puede ser entendida en términos de una *rebelión a través del juego.*

> Más allá de la erotización de la escritura que el goce verbal supone, un profundo sentido revolucionario palpita en el lujo descriptivista, en las contorsiones y arabescos de imágenes preciosas, en la exuberancia lexical o en el ritmo tenso y enérgico de la frase barroca (105).

Es aquí donde García Márquez se acerca al linaje barroquista de su colega cubano Carpentier. En la escritura de *Cien años de soledad* el horror al vacío, la superabundancia, el aglutinamiento, son más que evidentes y constituyen uno de los elementos más significativos de su proyecto estético. América Latina aparece, así, como el continente de la desmesura, de la maravilla, cuyo auténtico espíritu no es otro que el barroco.

Así pues, las contorsiones de la historia, el mito y la exuberancia lexical que se leen en *Cien años de soledad* tocan, a no dudarlo, la sensibilidad del lector latinoamericano como miembro de una colectividad en la que se reconoce e identifica. Una cultura surgida a

partir de múltiples y complejos procesos de hibridación que busca afanosamente en la literatura el rostro oculto de su propia identidad.

Referencias

Arriarán, Samuel (1997). *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina,* México: UNAM.

Balderston, Daniel (ed.), (1986). *The historical novel in Latin America* (a symposium). Gaithersburgh: Ediciones Hispamérica.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte.* Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (1995). *Respuestas, por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.

Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura.* México: Grijalbo.

Calabrese, Omar. (1989). *La era neobarroca,* Madrid: Cátedra.

Carpentier, Alejo (1981). *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo 2a ed.*. México: Siglo Veintiuno.

Carpentier, Alejo et. al. (1984). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.

Cobo Borda, Juan Gustavo (comp.) (1995). *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez* (2 t), Bogotá: ICC.

Chiampi, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila.

Echeverría, Bolívar (comp.) (1994). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco,* México: UNAM.

Fernández, César (ed.) (1972). A*mérica latina en su literatura*. México: Siglo XXI.

Foucault, Michel (1997). *La arqueología del saber.* (18ª ed.) México: Siglo XXI, (Primera edición: 1969)

Franco, Jean. (1985). *La cultura moderna en América Latina.* México: Grijalbo.

Gálvez, Marina. (1987). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas.* México: Grijalbo.

García Márquez, Gabriel (1997). *Cien años de soledad.* (8ª ed.) Madrid: Cátedra.

González Echevarría, Roberto (1998). *Mith and archive. A theory of Latin American narrative.* Durham and london: Duke University Press.

Guillén Martínez, Fernando. *La regeneración: primer frente*

nacional. Bogotá: Valencia Editores.

Jaramillo Vélez, Rubén (1998). *Colombia: La modernidad postergada*, Bogotá: Argumentos.

Mendoza, Plinio & García Márquez, Gabriel (1982). *El olor de la guayaba*. Barcelona: Bruguera.

Morello-Frosch, Marta. (1986). "Ficción e historia en respiración artificial de Ricardo Piglia". en *Discurso literario,* vol. 1 n° 2.

Ortiz, Fernando (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho (reimp.).

Palencia-Roth, Michael (1983). *Gabriel García Márquez, la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos.

Rama, Ángel (1982). *La novela en América Latina: panoramas (1920-1980).* Bogotá: Procultura.

Romero, José Luis (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia. (Primera edición: siglo veintiuno editores, 1976).

Sarduy, Severo (1974). *El barroco*. Buenos aires: Suramericana.

Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez, historia de un deicidio.* Caracas: Monte Ávila.

White, Hayden (1992). *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica.* Barcelona: Paidós.

White, Hayden (1992). *Metahistoria. la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

[5] Se utiliza en todo el libro la edición de Jacques Joset: García Márquez, Gabriel (1997). *Cien años de soledad.* Madrid: Cátedra, 8ª ed.

[6] Para el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el campo es un ámbito de competencia que puede, a su vez, ser definido como una vasta red en la que se configuran de manera objetiva las relaciones entre posiciones. Dichas posiciones se definen por su misma existencia y por la determinación que imponen a los agentes o instituciones que las ocupan.

[7] Según Bourdieu, las posiciones se hallan definidas por su relación objetiva con las demás posiciones, y dependen de su situación actual y potencial en la estructura del campo. Las tomas de posición se definen respecto del universo de las tomas de posición coexistentes y deben ser entendidas como un sistema de oposiciones.

[8] La quintaesencia del archivo es el cuarto de Melquíades en la casa de los Buendía, en donde el gitano escribe la historia de la familia y Aureliano Babilonia luego la descifra con la ayuda de la Enciclopedia y Las Mil y una noches (traducción del autor).

2 Gabriel García Márquez: el encantamiento del mundo o la búsqueda de una racionalidad alternativa



El día en que García Márquez descubrió que el tiempo no podía ser rectilíneo y uniforme, que su tiempo narrativo podía ser circular o estarse quieto, o recorrer veredas distintas, diferentes campos magnéticos, laberintos, espejos, ese día García Márquez descubrió la forma interior de su novela.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

3.1. La estrategia narrativa y la estructura de la novela

Si se acepta la tesis de que el texto está constituido por una serie de niveles o categorías *fenotextuales*, debemos aceptar asimismo que a partir de cada uno de estos planos, obviamente de forma muy variada, el texto va a repetir un mismo sistema de mensajes. Es necesario insistir: esta concepción no supone que la significación de una obra tienda a la coherencia, como pensaba Goldmann, sino más bien, que su naturaleza es pluriacentuada, contradictoria y, definitivamente, polisémica.

En relación con *Cien años de soledad*, la primera cuestión a evaluar tiene que ver con el eje organizador que remite, una y otra vez, a *la ausencia de progreso.*

La producción del sentido se estructura en el texto a partir de un complejo engranaje de enunciados contradictorios. Negar el progreso, de golpe, significa obviamente rechazar el programa de la modernidad capitalista. Al mismo tiempo, pone sobre el tapete la posibilidad de una racionalidad alternativa, una nueva manera de relacionarse con el mundo sin socavar la soberanía del espíritu humano. ¿De qué sirve el desarrollo material, el crecimiento de la producción, la acumulación de la riqueza, si a esto no corresponde un avance espiritual y una maduración en la mentalidad de la gente?

El enunciado del *no progreso*, en mi opinión, literalmente rechaza el conjunto de las prácticas sociales y discursivas de la peculiar *«retromodernidad»* colombiana.

Así pues, el examen de los distintos niveles de la novela de García Márquez conduce a fenómenos de estancamiento y retroceso. Considero pertinente describir, así sea brevemente, los detalles *composicionales* de *Cien años de soledad,* para luego explicar su forma, interpretarla y ofrecer algunas conclusiones relacionadas con la toma de posición de García Márquez.

3.2. La naturaleza del narrador

> La voz narrativa es, como el tono sugiere, amistosa, familiar; una voz que infunde confianza en quien la oye, que consigue hacerse escuchar y que se admita cuanto dice, sin objeciones.
>
> RICARDO GULLÓN

Cien años de soledad ha sido considerada, con justa razón, una novela total en el sentido de querer abarcar no una parcela de la realidad, sino toda la realidad. No se ocupa de una faceta de la vida de los seres del microcosmos que construye, sino de todas las facetas, de todos los momentos, de todos los aspectos de la realidad que crea. De principio a fin. Del mismo modo, integra en su realidad fragmentos de novelas o cuentos anteriores que, en su momento, habían quedado inconclusos y que una vez haciendo parte del todo, adquieren una función plena. Aún más: la novela integra personajes de otras novelas hispanoamericanas: Víctor Hughes, de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier; Rocamadour, de *Rayuela,* de Julio Cortázar, y Lorenzo Gavilán, de *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes.

Carmen Arnau ha escrito que:

> Su función está representada por el nombre que llevan y que los relaciona con otros mundos novelescos externos a la obra [...] Su inclusión puede tener una doble motivación: a) hacer referencia a otras novelas de las cuales proceden, y que podrían englobarse dentro de Cien años..., y esto apoyaría la idea de G. M. de una «pannovela latinoamericana»; b) reconocer otras realidades literarias igualmente válidas pero diversas de las de esta obra (Arnau, 1971: 106).

Mario Vargas Llosa, por su parte, describió este fenómeno de asimilación de otras ficciones al vasto ámbito de *Cien años de soledad* como un proceso de *canibalización.* En efecto, «esos materiales son digeridos plenamente por la nueva realidad, trocados en una sustancia distinta y homogénea» (Vargas Llosa, 1971: 481).

Todo esto es posible gracias a la omnisciencia de un narrador que transgrede, incluso, los límites de la realidad que cuenta. Un narrador que lo sabe todo, que lo ve todo desde una posición privilegiada. Con una mirada totalizadora, abarca todo lo que ocurre en la realidad ficticia. Construye una estructura circular, una *rueda giratoria,* y conduce al lector del principio a la nada final. Conviene recordar, en este punto, que el discurso del narrador de *Cien años de soledad*

contiene más información que los mismos manuscritos de Melquíades. El narrador sabe, por ejemplo, que la primera versión castellana de los pergaminos del gitano, hecha por Aureliano Babilonia, es un poema en lenguaje cifrado:

> Habían transcurrido más de tres años desde que Santa Sofía de la Piedad le llevó la gramática, cuando Aureliano consiguió traducir el primer pliego. No fue una labor inútil, pero constituía apenas un primer paso en un camino cuya longitud era imposible prever, porque el texto en castellano no significaba nada: eran versos cifrados(495).

Asimismo, la estrategia narrativa de *Cien años de soledad* supone que el texto último, el que leemos, es la reescritura de una larga cadena de descodificaciones.

La omnisciencia del narrador le permite, por ejemplo, saber lo que siente y piensa Arcadio frente al pelotón de fusilamiento:

> En ese instante lo apuntaron las bocas ahumadas de los fusiles, y oyó letra por letra las encíclicas cantadas de Melquíades, y sintió los pasos perdidos de Santa Sofía de la Piedad, virgen, en el salón de clases, y experimentó en la nariz la misma dureza de hielo que le había llamado la atención en las fosas nasales del cadáver de Remedios (222);

o profetizar los recuerdos de Aureliano Segundo cuando va a morir:

> Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo (292).

No cabe duda,

> el edificio ficticio que se construye a partir de estos materiales básicos es obra de un narrador aparentemente *clásico:* el *omnisciente* de la novela decimonónica, el cuentista de la tradición oral, el cronista de la historia medieval, el reportero de la prensa moderna. Pero este narrador echa mano de todos los recursos del proceso y lo lleva hasta las más extremas consecuencias. Sabiéndolo todo, está simultáneamente en todas partes de su creación y dispone del Tiempo, de sus divisiones arbitrarias, de su fluir continuo o circular, como de los naipes de una baraja. Su libertad de principio frente a Cronos le da permiso para incurrir en juegos de perspectivas temporales que serían *pecados* en el relato clásico: anacronismos, anticipaciones, hipérbatos narrativos organizan el mundo imaginario, integrándose en la figura estructural clave, el círculo no cerrado o, si se prefiere, la *rueda giratoria* que acaba por detenerse (Joset, 1997:45).

Además de lo anterior, el narrador «fue realista en la presentación de la realidad y realista en la presentación de la irrealidad; mejor

dicho, arbitró una realidad propia en la cual se borran del modo más sencillo y tolerable las fronteras entre lo real y lo fantástico» (Earle, 1982: 139), lo cual es perfectamente coherente con el proyecto de *incorporar la maravilla al plano cotidiano*. En *Cien años de soledad,* la enunciación no sufre altibajos, es diáfana y tranquila. El narrador toma distancia de la materia narrada y consigue un tono imperturbable, inalterable. No pierde el tiempo haciéndose preguntas o formulando juicios. Simplemente narra como el mejor de los cronistas. Cuenta cuanto sabe, sin guardarse nada. Sin el egoísmo sospechoso de la palabra del poder, de la voz oficial edificadora de silencios.

Amistosa y familiar, su voz no se quiebra con la aparición súbita de lo inverosímil. «Prodigios y milagros aparecen mezclados con referencia a acontecimientos, grandes y chicos, del pueblo y del hogar. El narrador nunca deja traslucir por una exclamación, un gesto de asombro, que haya diversidad de sustancia entre lo prodigioso y lo diario» (140). Frente al viaje de Amaranta a ultratumba, el narrador ni se inmuta:

> La noticia de que Amaranta Buendía zarpaba al crepúsculo llevando el correo de la muerte se divulgó en Macondo antes del mediodía, y a las tres de la tarde había en la sala un cajón lleno de cartas. Quienes no quisieron escribir le dieron a Amaranta recados verbales que ella anotó en una libreta con el nombre y la fecha de la muerte del destinatario. «No se preocupe», tranquilizaba a los remitentes, «lo primero que haré al llegar será preguntar por él y le daré su recado» (400).

La descripción del mítico Judío Errante, cazado en Macondo, tampoco revela el más mínimo gesto de asombro:

> Pesaba como un buey, a pesar de que su estatura no era mayor que la de un adolescente, y de sus heridas manaba una sangre verde y untuosa. Tenía el cuerpo cubierto de una pelambre áspera, plagada de garrapatas menudas, y el pellejo petrificado por una costra de rémora, pero al contrario de la descripción del párroco, sus partes humanas eran más de ángel valetudinario que de hombre, porque las manos eran tersas y hábiles, los ojos grandes y crepusculares, y tenía en los omoplatos los muñones cicatrizados y callosos de unas alas potentes que debieron ser desbastadas con hachas de labrador (473).

En oposición al tono tranquilo y natural que he venido ilustrando, el narrador le imprime un ritmo vertiginoso y dinámico a su narración. De este modo, se pasa de una peripecia a la otra con tanta soltura como de lo maravilloso a lo cotidiano. En realidad, no se trata de una retahíla inconexa de acontecimientos, sino de una condensación esencial de sucesos. Un *prodigio de síntesis* que agarra al lector y lo lleva desde el génesis hasta el apocalipsis. Aún es posible

agregar que, precisamente, es la relación entre el ritmo y el tono la que permite la afortunada *copresencia* de diversos textos culturales. El narrador entreteje su discurso con textos provenientes de la tradición bíblica, las crónicas del Descubrimiento y la Conquista y múltiples variantes de la mitología clásica.

Para ilustrar un poco lo anterior, promediando el primer capítulo, el narrador interrelaciona las palabras *huevo* y *piedra*: "el huevo filosófico" (86) y "la piedra filosofal" (87). El huevo filosófico, como es bien sabido, es el símbolo alquímico de la totalidad, la meta de todos los esfuerzos y figura de la máxima creación. En el discurso del catolicismo, por otra parte, la piedra está decididamente relacionada con el origen. "Y ahora, yo te digo: Tú eres Pedro, o sea piedra, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia" (Mateo,16,18). Por eso, cuando José Arcadio Buendía dice "empedrar la casa", pienso que deconstruye el texto bíblico de *La casa edificada sobre la roca:* "El que escucha mis palabras y las practica es como un hombre inteligente que edificó su casa sobre la roca" (Mateo 7, 24).

Así mismo, dentro de la armadura del siglo XV, que evoca claramente el Descubrimiento de América, resuena la piedra *(semilla)* de una nueva estirpe, un "esqueleto calcificado que llevaba en el cuello un relicario de cobre con un rizo de mujer" (80-81). Es claro entonces que, en el contexto inicial de la obra, el vocablo *piedras* ha sufrido una reducción semántica que ha neutralizado sus posibilidades de significación, salvo, por supuesto, la que tiene que ver con actos específicos de fundación. Como se ve claramente en el episodio del galeón español que "estaba firmemente enclavado en un suelo de *piedras*" (94).

La apertura de *Cien años de soledad* continúa ofreciendo fenómenos de difracción discursiva que tienen una clara vinculación con los orígenes del Descubrimiento. "La tierra es redonda como una naranja" (84), dice José Arcadio Buendía deconstruyendo la fórmuja original del Almirante: "la tierra es redonda como una manzana". Y con el discurso religioso, pues como la casa de los Buendía "fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas *a su imagen y semejanza*" (89). La fórmula que corresponde al génesis es *Al principio, dijo Dios: "hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza"* (Génesis, 1,20). Esto reafirma mi posición de que a partir de la deconstrucción de una variada gama de textos referentes a la *Creación (históricos, religiosos, alquímicos),* el narrador instaura un

discurso de índole barroca que, con claridad, subvierte el sentido de los textos originales. Por ejemplo, el redescubrimiento de José Arcadio Buendía sobre la redondez de la tierra, revierte el sentido del Descubrimiento. "Reunió en el cuartito a los hombres del pueblo y les demostró, con teorías que para todos resultaban incomprensibles, la posibilidad de regresar al punto de partida navegando siempre hacia el Oriente" (84). Como se ve, el patriarca de Macondo no quiere navegar hacia el Occidente, como lo hizo Colón, sino en la dirección contraria.

En cuanto al discurso religioso, el sema del esoterismo bastaría para ejemplificar lo que he venido diciendo respecto de la naturaleza contestataria del discurso de *Cien años de soledad.* No obstante, al cierre del primer capítulo, el texto resemantiza una frase hecha desde los tiempos de la rueda, pero que, incluso, podría ser usada en nuestros días para referirnos al genoma humano: "Este es el gran invento de nuestro tiempo" (101). En apariencia, José Arcadio Buendía sólo se refiere al hielo; sin embargo, el texto dice que lo hace "con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado" (101). Es aquí donde más y mejor se percibe que la novela niega la condición sagrada del discurso religioso. En la semántica textual de *Cien años de soledad,* es el hombre quien edifica a *imagen y semejanza* y se atreve a sostener que La Biblia, el texto sagrado sobre el que se funda el catolicismo, no es la palabra de Dios, sino un invento humano, lo que pone de manifiesto, una vez más, la naturaleza contestataria del discurso de la novela, y el modo en que el narrador, irreverente y carnavalizador, redistribuye los elementos de textos anteriores, aprovechando «la cultura de la metrópoli colonizadora, dialogando con ella, en términos desacralizadores y paródicos»(Cobo, 1995: 583).

3.3. La cronotopía y la forma de la novela

La importancia del nivel cronotópico radica en la constatación de que la concepción del tiempo es rigurosamente correlativa con la concepción del mundo. Además, esta categoría expresa "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la novela" (Bajtin, 1989: 237). A través del cronotopo se organizan los eventos narrativos de la obra y se posibilita la visión del tiempo en el espacio. La cronotopía permite, asimismo, la comunicación de la información narrativa.

> En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un modo inteligible y concreto. El tiempo se

> condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (238).

Ahora bien, la génesis cronotópica de *Cien años de soledad* conduce al lector desde la primigenia «aldea feliz» (90) «de veinte casas de barro y cañabrava» (79), «ordenada y laboriosa»(89), a un «campamento de casas de madera con techos de zinc, poblado por forasteros que llegaban de medio mundo en el tren» (343). Un Macondo «próspero y bien encaminado hasta que lo desordenó y lo corrompió y lo exprimió la compañía bananera, cuyos ingenieros provocaron el diluvio como un pretexto para eludir los compromisos con los trabajadores» (478).

Después del diluvio,

> Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de lirios colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado. Las casas paradas con tanta urgencia durante la fiebre del banano, habían sido abandonadas. La compañía bananera desmanteló sus instalaciones. De la antigua ciudad alambrada sólo quedaban los escombros. Las casas de madera, las frescas terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes, parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra» (pág. 456), y convertirlo en «un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico (558).

Es decir, el texto presenta la génesis, el desarrollo y la destrucción del microuniverso. La degradación del tiempo, a pesar de su naturaleza cíclica, corre pareja con el deterioro espacial de Macondo. Desgaste, progresivo e irrevocable, en donde los vocablos «*peste*» y «*fiebre*» participan de una serie de deconstrucciones y crean espacios verdaderamente polisémicos. Analizaré en detalle el siguiente «*microespacio de lectura*».

> Aquel espíritu de iniciativa social desapareció en poco tiempo, arrastrado por la fiebre de los imanes, los cálculos astronómicos, los sueños de transmutación y las ansias de conocer las maravillas del mundo. De emprendedor y limpio, José Arcadio Buendía se convirtió en un hombre de aspecto holgazán, descuidado en el vestir, con una barba salvaje que Úrsula lograba cuadrar a duras penas con un cuchillo de cocina. No faltó quien lo considerara víctima de algún extraño sortilegio. Pero hasta los más convencidos de su locura abandonaron trabajo y familias para seguirlo, cuando se echó al hombro sus herramientas de desmontar, y pidió el concurso de todos para abrir una trocha que pusiera a Macondo en contacto con los nuevos inventos (90).

Si se observa con detenimiento, no es necesario forzar el texto

para percibir que esa «*fiebre de los inventos»,* que brota del fragmento anterior, está deconstruyendo la fórmula «*fiebre del oro»,* que claramente remite al discurso de la Conquista. Tampoco debe olvidarse que la *fiebre del oro* engendró leyendas como las de El Dorado (en el propio territorio colombiano), y fue uno de los motores principales, si no el más importante, de la conquista del continente. Un análisis detallado permite sacar a la luz por lo menos dos cadenas de signos estrechamente vinculados con el motivo de la Conquista. Por un lado, los signos: «sueños», «ansias», «sortilegio», «locura»; por el otro, la imagen del sujeto semiótico que se construye con los signos que denotan la transformación del patriarca: de «emprendedor y limpio», a «descuidado en el vestir, con una barba salvaje». Este haz de elementos sígnicos actúa simultáneamente en el texto y remite a la formación discursiva y social de la España conquistadora.

Pero si esta difracción discursiva conduce al discurso de la Conquista, el sema de *padecimiento* que contiene el vocablo «fiebre» vincula el *ansia enfermiza* de los conquistadores con «los nuevos inventos», pilar fundamental de la modernidad, en tanto proyecto de modernización técnica. Estas conclusiones cobran mayor sentido un poco más adelante, cuando se lee en el texto la contaminación semántica: «*fiebre liberal*»(198). Es igualmente clara y rotunda la alusión al proyecto político de la modernidad occidental. *Cien años de soledad* repite una y mil veces que la «*fiebre liberal*», un mal moderno de América Latina, no ha producido sino ignominiosos e inútiles enfrentamientos bélicos.

Ahora bien, la semántica textual de *Cien años de soledad* instituye también la relación recíproca entre los vocablos: «fiebre» y «peste». Aparte de la *fiebre de los inventos* y la *fiebre liberal,* el cronotopo de la novela es asolado por una multiplicidad de «plagas» que es imposible no relacionar con las míticas *plagas de Egipto.* «La peste del insomnio»(133), «la peste del banano»(345), que significa el capitalismo, otro mal moderno de América Latina, «la peste de la proliferación»(304), «la plaga del diluvio»(433,439), «la peste de la maleza»(492), «la plaga de las alimañas»(462,469), y, finalmente, la fallida y terminal «fiebre de restauración»(462).

Es evidente, entonces, que la naturaleza sincrética del discurso de *Cien años de soledad* vincula en el eje de la interdiscursividad formaciones discursivas, sociales e ideológicas provenientes de tradiciones culturales muy diversas. El catolicismo, la historia de

América, la explicación mítica de los orígenes, el elemento político, el hermetismo, el esoterismo, la modernidad, todo confluye en un singular cronotopo que conjuga las contorsiones y la rebeldía del barroco con la risa desacralizadora y paródica del carnaval. En ese orden de ideas, el mexicano Carlos fuentes ha acertado al sostener que

> […] el tiempo mítico es uno de los elementos esenciales de composición en la nueva novela hispanoamericana, cuya revolución, no es otra que una rebelión contra la noción sucesiva y discreta del tiempo y, por extensión, de la noción de un solo tiempo, una sola civilización, un solo lenguaje (1992: 43).

La prehistoria de Macondo, por otra parte, corresponde punto por punto a lo que M. Bajtin en su momento llamó el cronotopo idílico en la novela. Y, más concretamente, al tipo denominado *idilio familiar*. En este cronotopo, de estructura circular y dinámica, a la manera de *Cien años de soledad*, el tiempo se caracteriza por parábolas que bien anticipan el futuro o dilatan el pasado; de manera que el presente se percibe también como pasado desde la perspectiva del futuro. Las anticipaciones y prospecciones son una fórmula recurrente tanto en el cronotopo descrito por Bajtín como en el construido por García Márquez.

Según el teórico ruso, este particular cronotopo expresa:

> La sujeción orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar: al país natal con todos sus rinconcitos, a las montañas natales, al río, al bosque, a la casa natal. La vida idílica y sus acontecimientos son inseparables de ese rinconcito espacial concreto en el que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir los hijos y los nietos. Este microuniverso espacial es limitado y autosuficiente, no está ligado a otros lugares, al resto del mundo […] La unidad de lugar disminuye y debilita todas las fronteras temporales entre las vidas individuales y las diferentes fases de la vida misma. La unidad del tiempo acerca y une la cuna y la tumba (el mismo rinconcito, la misma tierra), la niñez y la vejez (el mismo boscaje, el mismo arroyo, los mismos tilos, la misma casa), la vida de las diferentes generaciones que han vivido en el mismo lugar, en las mismas condiciones, y han visto lo mismo. Esta atenuación de las fronteras del tiempo, determinada por la unidad del lugar, contribuye de manera decisiva a la creación de la ritmicidad cíclica del tiempo, característica del idilio (1989:376-377).

No cabe duda de que se trata del mismo cronotopo de la prehistoria de Macondo. Más aún, el cronotopo del idilio, escribe Bajtin, es un «microuniverso condenado a la desaparición» (384). La desaparición final supone, en todo caso, una etapa previa de postración, en donde es posible que se modifiquen las características del cronotopo. No obstante, parece claro que dicho cronotopo es inclusive válido para la fase histórica y el desenlace de Macondo, «la

ciudad de los espejos [...] arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres» (559).

Por otra parte, la unidad de lugar, típica del idilio, tiene una incidencia determinante en la percepción cíclica del tiempo por parte de los personajes de *Cien años de soledad*. Por ejemplo, el coronel Aureliano Buendía, al ser llevado a Macondo para su fusilamiento, le dice a Úrsula: "Esta mañana, cuando me trajeron, tuve la impresión de que ya había pasado por todo esto" (226). El tiempo idílico produce la *revivencia* de los mismos acontecimientos o, por lo menos, de acontecimientos estructuralmente idénticos. *La conciencia discursiva* de Úrsula revela muchas pistas sobre la génesis textual de la novela: "Ya esto me lo sé de memoria... es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio" (307). "Y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo"(463). La voz de Pilar Ternera, ya anciana, aporta la definición más célebre del tiempo en la novela: "La historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje" (534). Desgaste que ocasiona la desaparición del microuniverso que es Macondo, y cuya isotopía (repeticiones, volver al principio, dar vueltas en redondo, etc.) reafirma la validez del enunciado sobre *la ausencia de progreso*.

Luego de analizar el nivel cronotópico, se percibe claramente que a partir del tiempo y el espacio el texto refuerza la toma de posición de García Márquez: examinar de nuevo el modelo de modernidad que se ha impuesto en Latinoamérica. Una revisión a la luz de nuestra singularidad histórica y social, que respete nuestro mestizaje cultural y nuestro legitimo derecho a participar en la construcción de nuestro propio destino. Así las cosas, la cuestión que se impone consiste en determinar, en el universo significativo de *Cien años de soledad,* el sentido del enunciado sobre la falta de auténtico progreso, para lo cual resulta imprescindible terminar de completar la sintaxis de los enunciados que el texto repite a través de sus diferentes planos.

De otra parte, el enunciado sobre el incesto ratifica la pasión dominante de los Buendía, su destino de encerramiento, de olvido y de soledad; tanto así, que su historia podría resumirse como la de una familia obsesionada con el incesto, que habría de buscarse "por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal

mitológico que había de poner término a la estirpe" (558).

3.4. Los espejismos de la modernidad

> Este esfuerzo que hacen los unos por hacer coincidir un tiempo presente con unas mentalidades ancladas en el pasado y la imposibilidad de ponerse al día que caracteriza a los demás transcriben claramente la distancia que separa en el campo de lo simbólico dos tiempos diferentes de la historia.
>
> EDMOND CROS

La problemática del incesto, que sin duda determina la axiología de los personajes, reproduce el mensaje sobre el *no progreso*. Pues, desde el punto de vista psicoanalítico, en el desarrollo sexual de los seres humanos es natural la atracción del hijo hacia la madre o de la hija hacia el padre, es decir, los complejos de Edipo y Electra, respectivamente. Sin embargo, el desarrollo normal de la sexualidad lleva a los individuos a ubicar su deseo en un ser externo a la familia. Por lo tanto, toda inclinación hacia el incesto tiene, incontestablemente, connotaciones *regresivas*. Regresión que se hace estructural en *Cien años de soledad.* Además de esto, según Freud, el progreso sólo es posible cuando los individuos, a través de *la renuncia productiva*, han sustituido el principio del placer por el principio de la realidad. El resultado psíquico del dominio del principio de la realidad es la transformación represiva del *Eros*, que precisamente comienza con la prohibición del incesto. Es decir, el progreso sólo se consigue mediante la transformación de la energía instintiva en energía de trabajo útil para la sociedad. De este modo, la sublimación represiva de los instintos fundamentales del placer hace posible el progreso cultural. Luego, la pasión incestuosa de los Buendía supone una estructura psíquica en la que los individuos son aún portadores del principio del placer. El *Eros* funciona entonces como una fuerza que domina la mente y el cuerpo de los seres, al tiempo que se levanta como el principio fundamental del *no progreso*.

Este discurso del *no progreso* genera, evidentemente, muchos conflictos al chocar contra los trayectos de sentido que se inscriben en el contexto de la modernidad racionalista. A continuación, voy a examinar tres instancias del texto que remiten a esta microsemiótica: la modernización, el liberalismo y el capitalismo.

Lo primero que salta a la vista en *Cien años de soledad* es la manera en que los *gitanos desarrapados* introducen la modernización en el Macondo mítico. “Con un grande alboroto de pitos y timbales” (79). Además, a través de una serie de signos como “carpa”, “tambor”, “demostración pública”, “maravilla”, queda de manifiesto un discurso de naturaleza circense. *Los nuevos inventos* no son presentados ni apreciados en su dimensión tecnológica, sino que son vistos como curiosidades de circo. A partir de un discurso carnavalesco, basado en el principio de la risa, el texto se mofa del proceso modernizador, al deconstruir el mito del progreso acuñado en Europa por la burguesía ascendente y la filosofía positivista. Es bueno recordar con Bajtin que, en efecto, el carnaval significa la abolición de las jerarquías, los privilegios, las reglas y los tabúes. La visión carnavalesca del mundo supone también un nuevo sistema de relaciones intersubjetivas. El carnaval crea una comunicación fluida, libre de restricciones, etiquetas o reglas de conducta; es el tiempo de la profanación, de la lógica al revés, de la parodia, de la ambivalencia, de la burla y el sarcasmo, de la abolición de las diferencias.

El imán, la lupa y el catalejo, los instrumentos de navegación, el hielo, la dentadura postiza, todo ese carnaval de inventos, no reporta en Macondo un mejoramiento de las condiciones de vida. El imán es utilizado, sin fortuna, para extraer el oro de la tierra; la lupa es vista como una potencial arma de guerra solar; el catalejo, para eliminar las distancias; la dentadura postiza, como la clave de la eterna juventud; el hielo, como un medio para transformar el clima. En fin, todo se diluye en una modernización folclórica que no es el producto de la ciencia, sino de comunidades tradicionalmente asociadas con el esoterismo y el hermetismo, a saber, los sabios alquimistas de Macedonia, los judíos de Amsterdam o los sabios de Memphis.

No obstante, el tránsito del mito a la historia hace que en Macondo el sentido de los inventos se modifique de modo sustancial. La guerra solar y la alocada fábrica de bloques de hielo que haría de Macondo “una ciudad invernal” (108), es remplazada por el próspero negocio de hielo, que funda Aureliano Triste. Mientras la empresa del abuelo no pasa de ser un embeleco, el negocio del nieto significa prosperidad, pues, “en poco tiempo incrementó de tal modo la producción de hielo, que rebasó el mercado, y Aureliano Triste tuvo que pensar en la posibilidad de extender el negocio a otras poblaciones de la ciénaga” (337). En una palabra, el abuelo emprendedor es reemplazado por un nieto empresario. Así mismo, la frustrada obsesión del patriarca José Arcadio de vincular la población

con el resto del mundo se realiza con la llegada del “inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo” (338).

En la semántica del texto, este proyecto modernizador tiene éxito en tanto significa un desarrollo autónomo fundado en la elaboración de productos locales “a partir de un material tan cotidiano como el agua” (108). La empresa de los tiempos históricos tiene, además, un desarrollo que es el resultado lógico de su propio crecimiento.

> Aureliano Centeno, desbordado por las abundancias de la fábrica, había empezado ya a experimentar la elaboración del hielo con base de jugo de frutas en lugar de agua, y sin saberlo ni proponérselo concibió los fundamentos esenciales de la invención de los helados, pensando en esa forma diversificar la producción de una empresa que suponía suya (337-338).

Lo que antecede, ficcionaliza el desarrollo económico hispanoamericano en la época industrial previa a la invasión del capitalismo norteamericano. Los helados son el fruto de la experimentación y el ingenio de los macondinos, por eso tienen éxito. Los demás inventos de esta época, son traídos en el tren y causan incertidumbre y errores de decodificación. Ante el cine, por ejemplo, los habitantes de Macondo se indignan por lo que consideran una “burla inaudita” […] “un nuevo y aparatoso asunto de gitanos” (339). Para ellos, el gramófono no era un molino de sortilegio, “sino un truco mecánico que no podía compararse con algo tan conmovedor, tan humano y tan lleno de verdad cotidiana como una banda de músicos” (340). La llegada del teléfono, es la culminación del “intrincado frangollo de verdades y espejismos” (340), en que los inventos mantienen a los habitantes de Macondo.

En cuanto a las luchas ideológicas, el texto transpone al plano de la ficción una de las constantes más dramáticas de la historia de América Latina: las guerras civiles entre liberales y conservadores. En primer término, el perfil ideológico de estas dos corrientes es delineado a través del discurso paródico de don Apolinar Moscote, miembro efectivo del partido conservador. Para quien los liberales

> […] eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos, y de descuartizar el país en un sistema federal que despojara de poderes a la autoridad suprema (193).

Como se ve, la realidad ficticia no se aleja del ideario liberal anticlerical, civilista y federal.

> Los conservadores, en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad, y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descuartizado en entidades autónomas (193).

Lo propio sucede con el paradigma conservador: clerical, unitario y militarista. El texto, muy a su manera, por supuesto, ya había instituido el enunciado "la palabra es fuente de poder": "No me importa tener cochinitos, siempre que puedan hablar" (104). El hecho, entonces, de que las definiciones sean pronunciadas por un funcionario del partido conservador, crea la evidente sensación de la ventaja. Los conservadores tienen el poder para decir que sus adversarios son *gente de mala índole*, mientras que ellos son, en realidad, *los defensores de la fe de Cristo*, pues han *recibido el poder directamente de Dios.* En este punto, sin embargo, quiero recordar que en la semántica textual de *Cien años de soledad*, el discurso religioso no es más que *el gran invento de nuestro tiempo*. Por esa razón, Aureliano Buendía, como si hubiera descifrado la microsemiótica que propone el texto (Biblia, invento, poder, autoridad, ventaja), no vacila en sostener que "si hay que ser algo, sería liberal, porque los conservadores son unos tramposos" (195).

El coronel Aureliano Buendía, héroe principal de la novela, es un personaje épico construido a partir de la figura histórica del general Rafael Uribe Uribe y el talante del patricio liberal Nicolás Márquez Mejía, abuelo del escritor. En el coronel se encarna el proyecto moderno de la ilustración en cuanto a los modelos de la realidad socio-política y económica. Sin embargo, la motivación de la carrera política y militar del coronel, como se vio arriba, no corresponde al deseo sincero de abrazar el ideario liberal, sino que es la consecuencia de una ética de la honradez.

El coronel, en realidad, no comprende cómo se puede llegar al extremo de hacer una guerra "por cosas que no podían tocarse con las manos" (194), o "por qué era un deber patriótico asesinar a los conservadores" (197). Es decir, se hace liberal, pero no entiende su ideología. Y si no la entiende un *clarividente* como él, qué se puede esperar de los demás, ya que "casi todos los hijos de los fundadores estaban implicados" (197). Es la forma que tiene el texto de decir que el proyecto moderno llegó desde arriba, transplantado, y no fue jamás el fruto del convencimiento pleno de las masas del continente.

Una empresa con las fisuras que se han anotado, no podía terminar de otra manera. Sino como un “juego espantoso” (265), en el que “de tanto odiar a los militares, de tanto combatirlos, de tanto pensar en ellos, has terminado por ser igual a ellos” (266). Quizá por eso, el coronel promovió, no uno, sino “treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos” (202). Necesitó mucho tiempo el coronel, sin duda, para darse cuenta de la imposibilidad de alcanzar sus objetivos. “Es un contrasentido. [...] Quiere decir, en síntesis, que durante casi veinte años hemos estado luchando contra los sentimientos de la nación” (176).

Si se considera como hipótesis, la idea de que *Cien años de soledad* es una especie de *bildungroman,* es decir, una novela de formación, eso explicaría porqué el coronel Buendía “había tenido que promover 32 guerras, y había tenido que violar todos sus pactos con la muerte y revolcarse como un cerdo en el muladar de la gloria, para descubrir con casi cuarenta años de retraso los privilegios de la simplicidad” (278). En ese instante trágico, de conversión, el héroe problemático cae en la cuenta de que es imposible alcanzar valores auténticos en un mundo que se ha *cosificado*, y sólo entonces se siente seguro de que por fin “terminó la farsa” (278). Ya puede, sin problemas, retirarse para siempre de este mundo de mierda, y refugiarse en su taller para hacer y deshacer, exiliado en el desencanto, los pescaditos dorados de su *madurez viril*. En todo caso, “la única diferencia actual entre liberales y conservadores, es que los liberales van a misa de cinco y los conservadores van a misa de ocho» (361).

El último elemento de esta microsemiótica de la modernidad lo compone el capitalismo, introducido en Macondo por “el rechoncho y sonriente Mr. Herbert” (341). Es interesante anotar que este nuevo personaje tenía “ojos de topacio y pellejo de gallo fino” (341). Los gallos de pelea, en efecto, no sólo eran considerados por Úrsula como los directos responsables del éxodo familiar “hacia la tierra que nadie les había prometido” (107), sino que desde los tiempos de la fundación de Macondo, fueron “los únicos animales prohibidos no sólo en la casa, sino en todo el poblado” (89). Por eso cuando José Arcadio Segundo se hizo *hombre de gallos,* Úrsula fue contundente: “Te llevas esos animales para otra parte, ya los gallos han traído demasiadas amarguras a esta casa para que ahora vengas tú a traernos otras” (299). El capitalismo que representa *el gringo* Mr. Herbert lleva, en su pellejo mismo, el sello incuestionable de la desgracia.

La penetración económica de la compañía bananera fue responsable de la peste del banano que sentenció el destino del pueblo. Macondo no es ya una aldea apacible, sino “un campamento de casas de madera con techos de zinc, poblado de forasteros que llegaban de medio mundo en el tren” (343). La muchedumbre de aventureros, la invasión de la plebe, transformó irremediablemente la antigua arcadia feliz en un cronotopo decadente, un *basurero de perdición* atiborrado de “cuerpos que a veces eran de borrachos felices y casi siempre de curiosos abatidos por los disparos, trompadas, navajinas y botellazos de la pelotera” (344).

La aldea sufre una transformación social definitiva. Los técnicos y obreros de la compañía bananera se consolidan como nueva clase social, y en gran medida modifican su estructura semi-feudal. Al mismo tiempo, los gringos, que viven sin mezclarse con el resto del pueblo, imprimen en Macondo la composición social de un microuniverso colonizado por el capital norteamericano. Ahora son ellos, y no los liberales ni los conservadores, los que detentan el poder político y económico. Pues, al arribo de la compañía bananera, los antiguos policías descalzos, que llegaron con el corregidor Moscote, “fueron reemplazados por sicarios de machete” (356), y los funcionarios de Macondo, sustituidos por forasteros autoritarios que el señor Jack Brown “se llevó a vivir en el gallinero electrificado, para que gozaran, según explicó, de la dignidad que correspondía a su investidura, y no padecieran el calor y los mosquitos y las incontables incomodidades y privaciones del pueblo”(356).

A partir de ese momento, *los gringos* tienen vía libre para explotar a Macondo. Las autoridades, locales y nacionales, civiles y eclesiásticas carecen de voluntad y poder para frenar el “régimen de corrupción y de escándalo sostenido por el invasor extranjero” (362). Es más, haciéndose los de la vista gorda, contribuyen en la consecución de los objetivos norteamericanos. En este punto, cabe recordar que el *ethos* de la modernidad se edifica a partir de una revolución tecnológica y científica, que supone también una nueva extensión del capitalismo enmarcada en el desarrollo del imperialismo clásico, esto es, la explotación de los países que producen la materia prima por las naciones productoras de los bienes industriales.

La ceniza indeleble en la frente de los hijos del coronel atestigua sutilmente la complicidad de la iglesia en el exterminio de todo aquel que, eventualmente, pudiera conspirar en contra del orden establecido. Bastó con que el coronel pensara en voz alta en contra de

los gringos de mierda, para que "sus diecisiete hijos fueran cazados como conejos por criminales invisibles que apuntaron al centro de sus cruces de ceniza" (357). A pesar de la *investigación exhaustiva* que, como siempre, prometieron las autoridades, los asesinos son invisibles, porque no hay peor ciego que el que no quiere ver.

Asimismo, *Cien años de soledad* transpone a la ficción la huelga histórica de las bananeras (1928), que terminó con la matanza de los trabajadores en la estación de Ciénaga, Magdalena. A estas alturas de la novela, ya no es el viejo coronel quien representa los valores más elevados de la conciencia cívica y moral de Macondo, sino el líder sindical José Arcadio Segundo, antiguo capataz de cuadrilla de la compañía bananera. El texto de ficción se inspira en la realidad histórica hasta en los detalles; sin embargo, el paso de un plano al otro no se realiza directamente, sino a través de la mediación imaginativa. La inconformidad de los trabajadores, por ejemplo, se fundaba en la insalubridad de las viviendas, pues, los ingenieros de la compañía, en lugar de construir letrinas, llevaban a los campamentos "un excusado portátil para cada cincuenta personas y hacían demostraciones públicas de cómo utilizarlos para que duraran más" (423). A su vez, el engaño de los servicios médicos, se debía a que

> Los médicos de la compañía no examinaban a los enfermos, sino que los hacían pararse en una fila india frente a los dispensarios, y una enfermera les ponía en la lengua una píldora del color del piedralipe, así tuvieran paludismo, blenorragia o estreñimiento. Era una terapéutica tan generalizada, que los niños se ponían en la fila varias veces, y en vez de tragarse las píldoras se las llevaban a sus casas para señalar con ellas los números contados en el juego de la lotería (423).

Finalmente, las condiciones de trabajo no tenían conformes a los empleados "porque no se les pagaba con dinero efectivo, sino con vales que sólo servían para comprar jamón de Virginia en los comisariatos de la compañía" (421). Esta imposición de los alimentos, no significa solamente el recurso de los gringos para financiar el regreso de sus barcos fruteros, sino que expresa, sobre todo, los efectos del régimen neocolonialista que impone los valores del superestrato dominante.

Lo relevante de la transformación del dato histórico en episodio de ficción, no es la peripecia en sí, sino el juego de enunciados que va

instaurando la semántica del olvido. En primer término, los *ilusionistas del derecho* establecen la *inexistencia legal* de los trabajadores de la compañía, así, cuando sobreviene la matanza, es imposible pensar en "un inventario de muertos". El régimen corre, de este modo, un velo sobre el exterminio. En efecto, enunciados como "no ha pasado nada en Macondo", "tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre, "tampoco él creyó la versión de la masacre ni la pesadilla del tren cargado de muertos que viajaba hacia el mar" (432), "seguro que fue un sueño", "en Macondo no ha pasado nada, ni está pasando, ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz" (434), consolidan una microsemiótica que funciona como una segunda peste del olvido que organiza, difunde e impone *la versión oficial* de los acontecimientos: "no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia" (433).

Como dice Jacques Joset, "masacrar a los rebeldes no sirve de nada si no se mata a la vez la crónica de la masacre" (48). Es decir, se impone el silencio y el discurso oficial sustituye a la verdad histórica. Por esa razón, ya casi al final de la novela, cuando Aureliano Babilonia se incorpora al mundo y cuenta la interpretación que le inculcó José Arcadio Segundo sobre el incidente de las bananeras, "había de pensarse que contaba una versión alucinada, porque era radicalmente contraria a la falsa que los historiadores habían admitido, y consagrado en los textos escolares" (479). Se plantea de este modo la problemática substancial de la Nueva Novela Histórica: La verdad novelesca en oposición a las mentiras oficiales de un discurso histórico predeterminado por la ideología del poder.

Retomo en este punto el mensaje del no progreso, para subrayar que este enunciado del genotexto se halla deconstruido y redistribuido en la modelización fenotextual de *Cien años de soledad*. Recuérdese también que los dos tipos principales de concepto del progreso que caracterizan al período moderno de la civilización occidental son el progreso técnico y el progreso humanitario. El primer concepto es de naturaleza cuantitativa, mientras que el segundo se refiere al progreso cualitativo. El resultado del progreso técnico es el dominio del medio ambiente humano y natural, y, por supuesto, la creciente riqueza social que se produce gracias al aumento de los conocimientos y las capacidades del hombre. A su vez, el resultado del progreso humanitario estriba en que los hombres son cada vez más humanos, en que disminuyen la esclavitud, el capricho, la opresión y el dolor. La cuestión es que el

progreso técnico parece ser la condición previa para un eventual progreso humanitario. Un mayor grado de dominio de la naturaleza aportaría la riqueza social necesaria para rescatar al hombre de la esclavitud y la pobreza y catapultarlo hacia la libertad. No obstante, el progreso técnico no supone automáticamente el progreso humanitario. El progreso técnico es condición previa de la libertad, pero no significa *per se* la realización de una mayor libertad. Un Estado totalitario bien desarrollado es un buen ejemplo para comprender esta situación.

Por otra parte, en el concepto de progreso que ha caracterizado a la civilización occidental desde el siglo XIX se nota una tendencia por despojar al concepto de toda clase de valores. Lo que supone que el elemento cualitativo del progreso se diluya en la utopía. El único valor que funciona como principio inmanente de este moderno concepto de progreso es *la productividad*. La creciente producción de bienes y valores utilizables por el hombre convierten a la productividad en una especie de monstruoso autopropósito del progreso moderno. En el contexto de la sociedad industrial, el trabajo se convierte en el contenido de la vida misma. Sin embargo, este trabajo no tiene necesariamente que satisfacer al individuo, en tanto sea socialmente útil. Este *trabajo extraño,* que niega a los hombres la realización de sus capacidades y necesidades espirituales, anula la posibilidad de la satisfacción personal, la realización, la tranquilidad y la felicidad.

En este sentido, el progreso se fundamenta en la infelicidad y la insatisfacción. La desvalorización de la felicidad y el placer subordina estos conceptos a la mera productividad social. En una palabra, ni la felicidad ni la libertad son compatibles con la idea de progreso. El concepto de progreso legitima incluso la falta de paz, pues la guerra puede ser vista como un mecanismo válido y efectivo para garantizar, más tarde o más temprano, el mejoramiento y la satisfacción de las necesidades humanas.

Por todo lo que antecede, y a manera de conclusión, debo decir que resulta en extremo significativo que en las fisuras de la modernidad de Macondo, en ese espacio mítico por excelencia, el único mito ausente sea precisamente *el mito del progreso*. No hay progreso posible sin libertad ni felicidad. En ese sentido, pienso yo, *Cien años de soledad* le apuesta a la utopía del progreso humanitario. En la ciudad de los espejismos, en efecto, las bondades de la modernidad son una ilusión, los proyectos modernos no son una

vivencia ni una imaginación colectiva de las gentes de Macondo. Por tanto, su interpretación resulta inadecuada. El sentido de la modernidad, no es el fruto de una interiorización auténtica. Por eso la modernización es un circo, el liberalismo, un ideario intangible y sin porvenir, el capitalismo, una sangrienta forma de explotación y una velada estratagema de represión instaurada por el imperialismo norteamericano.

Esta sintaxis de mensajes cifrados en una textura dialógica e intertextual cobra aún más sentido si se relaciona con el discurso abiertamente carnavalesco que instaura la novela, pues,

> La carnavalización de la instancia narrativa y con ella de la alta cultura, más una rutilante autoconciencia políticoliteraria anticanónica, se articularon en *Cien años de soledad* en un juego desjerarquizador con respecto al gran canon euronorteamericano. Gracias a la renarrativización, el texto juega con todo orden de códigos narrativos, antiguos, modernos y contemporáneos. Pero sobre todo, inventó un nuevo cronotopo, una nueva articulación espaciotemporal más allá del realismo y de la ficción moderna, para darle inusitada y ejemplar expresividad a un contradiscurso de autorrepresentación (Rincón, 1999: 91).

Sin perder de vista que, en esencia, el carnaval revierte los valores dominantes y subvierte el poder, pienso que la toma de posición de *Cien años de soledad* reclama, no sólo la revisión de las prácticas sociales de América Latina, sino sobre todo el *redireccionamiento* de todo el proyecto de la modernidad racionalista de Occidente. El mérito mayor de Gabriel García Márquez fue, en todo caso, construir un universal *alegato de participación* sobre el lomo de un discurso transculturador que, en apariencia, no pretendió nunca ser otra cosa que buena literatura. La actualización de un vasto sistema de disposiciones adquiridas en el espacio cultural e ideológico del Caribe colombiano, enfrentado y afectado por el influjo del campo del poder y, por supuesto, de los diferentes campos de producción cultural del continente, desembocó, providencialmente, en un proyecto estético espléndido, a caballo entre el barroco y el carnaval, sin más pretensión que la de descubrir los *pliegues identitarios* de América Latina en la maravillosa cotidianidad de su cultura popular.

3 Cronotopía y modernidad en *Cien años de soledad*



Referencias

Arnau, Carmen (1971). *El mundo mítico de Gabriel García Márquez,* Barcelona, Ediciones Península.

Bajtin, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

Cobo Borda, Juan Gustavo (comp.) (1995). *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. (2 t). Bogotá: ICC.

Earle, Peter (1982). *Gabriel García Márquez*. Madrid: Taurus.

Fuentes, Carlos (1992). *Valiente Mundo Nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Joset, Jacques (1997). «Introducción a Cien años de soledad», en *Cien años de soledad,* (8ª. ed.) Madrid: Cátedra, pp.11-51.

Rincón, Carlos (1999). *García Márquez, Hawthorne, Shakespeare, De la Vega y Co. Unltd*. Bogotá: I C C

Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez, historia de un deicidio.* Caracas: Monte Ávila.

Bibliografía general

Arnau, Carmen (1971). *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Península.

Arriarán, Samuel (1997). *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina.* México: UNAM.

Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus, 1989.

Bajtin, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski.* México: Fondo de Cultura Económica.

Balderston, Daniel (Ed.) (1986). *The historical novel in Latin America* (A symposium). Gaithersburgh: Ediciones Hispamérica.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte.* Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (1995). *Respuestas*, por una antropología reflexiva. México: Grijalbo.

Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura.* México: Grijalbo.

Calabrese, Omar (1989). *La era neobarroca.* Madrid: Cátedra.

Carpentier, Alejo (1981). *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. (2ª. ed.) México: Siglo Veintiuno.

Carpentier, Alejo (1984). et. al. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.

Cobo Borda, Juan Gustavo (1995). (Comp.). *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. (2 t). Bogotá ICC.

Cros, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad.* Madrid: Gredos.

Cros, Edmond (1992). *Ideosemas y morfogénesis del texto*. Frankfurt am Main: Vervuert.

Cros, Edmond (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.

Chiampi, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila.

Earle, Peter G. (1982) *Gabriel García Márquez*. Madrid: Taurus.

Echeverría, Bolívar (1994). (Comp.). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México: UNAM.

Fernández-Braso, Miguel (1972). *La soledad de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Planeta.

Fernández Moreno (1972), César Ed. *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI.

Foucault, Michel (2003). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI

Franco, Jean (1985). *La cultura moderna en América Latina.* México: Grijalbo.

Fuentes, Carlos (1992). *Valiente Mundo Nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gálvez, Marina (1987). *La novela hispanoamericana contemporánea.* Madrid: Taurus.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas Híbridas.* México: Grijalbo.

García Márquez, Gabriel (1997). *Cien años de soledad,* (8ª ed.) Madrid: Cátedra.

Gilard, Jacques (1995). *Gabriel García Márquez: Obra Periodística* (3 t). Bogotá: Norma.

Gimferrer, Pere (1996). *Itinerario de un escritor.* Barcelona: Anagrama.

González Bermejo, Ernesto (1979) "Ahora doscientos años de soledad", en *García Márquez habla de García Márquez,* Bogotá: Rentería Editories.

González Echevarría, Roberto (1998). *Mith and archive. A theory of Latin American narrative.* Durham and London: Duke University Press.

Gruzinski, Serge (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner".* México: Fondo de Cultura Económica.

Guillén Martínez, Fernando. *La regeneración: primer frente*

nacional. Bogotá: Valencia Editores.

Gutiérrez Hinojosa, Tomás Darío (1992). *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas.* Bogotá: Plaza y Janés.

Hauser, Arnold (1985). Historia social de la literatura y del arte. Barcelona: Labor.

Jaramillo Vélez, Rubén (1998). *Colombia; La modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos.

Joset, Jacques (1997). «Introducción a Cien años de soledad», en *Cien años de soledad,* (8ª. ed.) Madrid: Cátedra, pp.11-51.

Lipovetsky. Gilles. *La era del vacío.* Barcelona: Anagrama,

Lotman, Yuri (1979). *Estética y semiótica del cine.* Barcelona: Editorial Gili.

Lotman, Yuri (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.

Lukács, Georg (1965). *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires: Siglo Veinte.

Lukács, Georg (1985). *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México, Grijalbo.

Lukács, Georg (1976). *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo.

Llerena Villalobos, Rito (1985). *Memoria cultural en el vallenato: un modelo de textualidad en la canción folclórica de Colombia.* Medellín: U. de Antioquia.

Marcuse, Herbert (1970). *Cultura y sociedad.* Buenos Aires: Sur.

Marcuse, Herbert (1971). "La idea del progreso a la luz del psicoanálisis", En: *Freud en la actualidad.* Barcelona: Barral Editores.

Mendoza. Plinio A. & García Márquez, Gabriel (1982). *El olor de la guayaba.* Barcelona: Bruguera.

Menton, Seymour (1978). *La novela colombiana: planetas y satélites.* Bogotá: Plaza y Janés.

Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina. (1979-1992)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Morello-Frosch, Marta. "Ficción e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". En *Discurso Literario*, Vol. 1 N° 2.

Mukarovsky, Jan (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

Olabuenaga, Teresa (1991). *El discurso cinematográfico.* México: Trillas.

Ortiz, Fernando (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho (reimp.).

Palencia-Roth, Michael (1983). *Gabriel García Márquez, la línea, el círculo y las metamorfosis del mito.* Madrid: Gredos.

Pena-Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*: Madrid: Cátedra.

Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido: la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno.

Posada, Consuelo (1986). *Canción vallenata y tradición oral.* Medellín: U. de Antioquia.

Pupo-Walker, Enrique (1982). *La vocación literaria del pensamiento histórico en América: desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Madrid: Gredos.

Rama, Ángel (1982). *La novela en América Latina: Panoramas (1920-1980)*. Bogotá: Procultura.

Rama, Ángel (1985). *Transculturación narrativa en América Latina.* (2ª ed.), México: Siglo XXI, 2ª ed..

Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada.* Hanover: Ediciones del Norte.

Rama, Ángel (1991). *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular.* Bogotá: Colcultura.

Ricoeur, Paul (1990). *Historia y verdad*. Madrid, Ed. Encuentro.

Romero, José Luis (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*: Medellín: U. de Antioquia. (Primera edición: Siglo Veintiuno Editores, 1976).

Saldívar, Dasso (1997). *García Márquez. El viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara.

Sarduy, Severo (1974). *El barroco*. Buenos Aires: Suramericana.

Sorela, Pedro. (1989) *El otro García Márquez: los años difíciles*. Bogotá: Oveja Negra.

Sosnowski, Saúl (Editor) (1986). *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Sklovski, Viktor (1971). *Cine y lenguaje.* Barcelona: Anagrama.

Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez, historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila.

White, Hayden (1992). *El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica.* Barcelona: Paidós.

White, Hayden (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.



Gabriel García Márquez es el más importante escritor colombiano de todos los tiempos; uno de los más grandes de la lengua española; un referente obligado de las letras nacionales; el padre a quien no hay escritor bisoño que no quiera decapitar; quien mejor entendió la sentencia clarividente de Julio Cortázar: "Vamos a ser escritores, y todo lo que no sea escribir es secundario, así tengamos que morirnos de hambre". El escritor que se puso el overol y se encerró en México a forjar una de las más portentosas manifestaciones de la inteligencia del Caribe. Por ello, resulta tan válido este nuevo acercamiento, esta relectura a su novela *Cien años de soledad* a partir de las herramientas conceptuales de la crítica moderna. Esta obra rastrea la génesis, profundiza en el análisis y en la valoración de la propuesta estética e ideológica cifrada en la textura significativa de *Cien años de soledad*.

UNIVERSIDAD DEL NORTE